This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Это цифровая коиия книги, хранящейся для иотомков на библиотечных иолках, ирежде чем ее отсканировали сотрудники комиании Google в рамках ироекта, цель которого - сделать книги со всего мира достуиными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских ирав на эту книгу истек, и она иерешла в свободный достуи. Книга иереходит в свободный достуи, если на нее не были иоданы авторские ирава или срок действия авторских ирав истек. Переход книги в свободный достуи в разных странах осуществляется ио-разному. Книги, иерешедшие в свободный достуи, это наш ключ к ирошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохранятся все иометки, иримечания и другие заииси, существующие в оригинальном издании, как наиоминание о том долгом иути, который книга ирошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

Правила использовапия

Комиания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы иеревести книги, иерешедшие в свободный достуи, в цифровой формат и сделать их широкодостуиными. Книги, иерешедшие в свободный достуи, иринадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, иоэтому, чтобы и в дальнейшем иредоставлять этот ресурс, мы иредириняли некоторые действия, иредотвращающие коммерческое исиользование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические заиросы.

Мы также иросим Вас о следующем.

- Не исиользуйте файлы в коммерческих целях.
  Мы разработали ирограмму Поиск книг Google для всех иользователей, иоэтому исиользуйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.

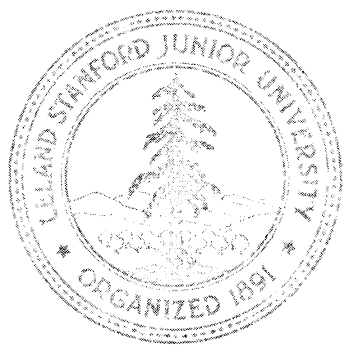
- Не отиравляйте автоматические заиросы.
  Не отиравляйте в систему Google автоматические заиросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного иеревода, оитического расиознавания символов или других областей, где достуи к большому количеству текста может оказаться иолезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем исиользовать материалы, иерешедшие в свободный достуи.

- Не удаляйте атрибуты Google.
  В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он иозволяет иользователям узнать об этом ироекте и иомогает им найти доиолнительные материалы ири иомощи ирограммы Поиск книг Google. Не удаляйте его.

- Делайте это законно.
  Независимо от того, что Вы исиользуйте, не забудьте ироверить законность своих действий, за которые Вы несете иолную ответственность. Не думайте, что если книга иерешла в свободный достуи в США, то ее на этом основании могут исиользовать читатели из других стран. Условия для иерехода книги в свободный достуи в разных странах различны, иоэтому нет единых иравил, иозволяющих оиределить, можно ли в оиределенном случае исиользовать оиределенную книгу. Не думайте, что если книга иоявилась в Поиске книг Google, то ее можно исиользовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских ирав может быть очень серьезным.

О программе Поиск кпиг Google

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне достуиной и иолезной. Программа Поиск книг Google иомогает иользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый иоиск ио этой книге можно выиолнить на странице `http://books.google.com/`

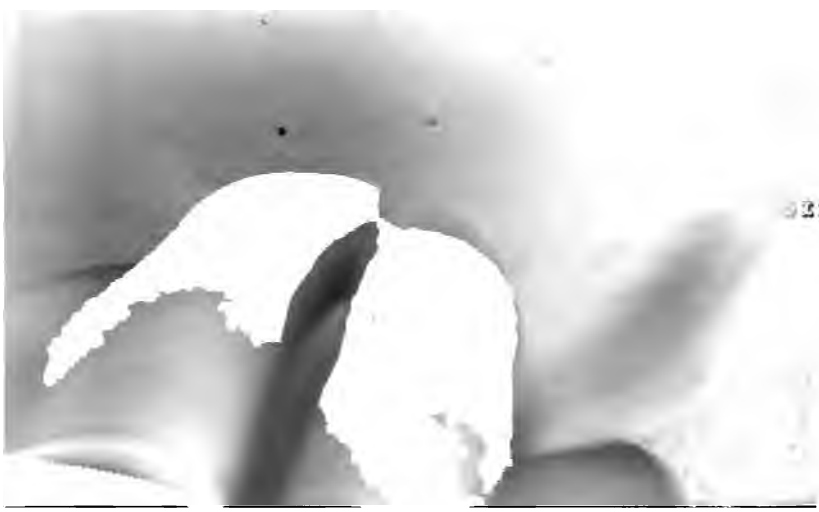


STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

LELAND STANFORD JUNIOR UNIVERSITY
ORGANIZED 1891

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

EX
GP1



Tulov, M.

РУКОВОДСТВО

КЪ ПОЗНАНІЮ

РОДОВЪ, ВИДОВЪ И ФОРМЪ

ПОЭЗІИ

М. ТУЛОВА,

Профессора Лицея Князя Безбородко.

КІЕВЪ.

ВЪ УНИВЕРСИТЕТСКОЙ ТИПОГРАФІИ.

1853.

PN1047
T823

Печатать позволяется

съ тѣмъ, чтобы по отпечатаніи представлено было въ Цензурный Комитетъ узаконенное число экземпляровъ. Кіевъ. 20 Мая, 1852 года.

Цензоръ *Д. Мацкевичъ.*

165482

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Издаваемое мною »Руководство къ познанію родовъ, видовъ и формъ поэзіи« въ сущности есть піитика, или теорія поэзіи, изложенная въ связи съ исторіею поэзіи.

Такъ-какъ систематическое изложеніе родовъ и видовъ поэзіи составляетъ основу теоріи поэзіи, и какъ разсказъ о постепенномъ развитіи тѣхъ же родовъ и видовъ въ поэзіи различныхъ народовъ есть главный предметъ ея исторіи; то, желая въ заглавіи моей книги выразить теоретическій характеръ піитики, не противорѣча исторической части ея содержанія, я далъ ей названіе — »Руководство къ познанію родовъ, видовъ и формъ поэзіи«.

Причины, побудившія меня соединить въ издаваемомъ мною курсѣ теорію поэзіи съ ея исторіею, заключаются какъ въ самой сущности науки, такъ и въ обстоятельствахъ постороннихъ.

Нѣтъ сомнѣнія, что теорія и исторія какъ всякаго предмета, такъ и поэзіи, суть двѣ отдѣльныя науки. Но какъ для всякой теоріи, такъ въ особенности для теоріи поэзіи, единственно-вѣрный путь — наблюденіе исторіи. Только въ исторіи мыслитель встрѣчаетъ въ живомъ развитіи законы, составляющіе существенное содержаніе теоріи; только та теорія, которая основана на исторіи, можетъ предложить вѣрныя правила.

Кромѣ того, я считалъ полезнымъ ознакомить учащихся съ ходомъ и замѣчательнѣйшими произведеніями поэзіи у различныхъ народовъ, и воспользовался, для достиженія этой цѣли, піитикой, какъ наукой, которая, по своей неразрывной связи съ исторіею поэзіи, не только ничего не теряетъ отъ такого прибавленія, но напротивъ требуетъ его.

Такъ какъ безъ понятія объ изящномъ вообще не возможно имѣть надлежащаго понятія и объ изящномъ въ словѣ, или поэзіи; то поэтому я счелъ необходимымъ предварить изложеніе теоріи поэзіи

ОГЛАВЛЕНІЕ.

—

ВВЕДЕНІЕ.

Объ идеѣ красоты, искусствѣ и эстетикѣ . . . . . 1.
О прекрасномъ . . . . . 3.
Прекрасное само въ себѣ . . . . . 6.
Прекрасное въ духѣ человѣка, или о творящихъ силахъ въ искусствѣ . . . . . 6.
Прекрасное въ искусствѣ . . . . . 13.
Раздѣленіе эстетически-нравящагося на роды и виды. 17.
Комическое . . . . . 21.
Виды прекраснаго . . . . . 23.
Роды и виды искусствъ . . . . . 26.

РУКОВОДСТВО КЪ ПОЗНАНІЮ РОДОВЪ, ВИДОВЪ И ФОРМЪ ПОЭЗІИ.

Опредѣленіе поэзіи . . . . . 35.
Раздѣленіе поэзіи на роды . . . . . 36.
Теорія поэзіи лирической . . . . . 41.
Китайская лирическая поэзія . . . . . 48.
Индійская . . . . . 51.
Греческая . . . . . 52.
Римская . . . . . 68.
Ново-Европейская . . . . . 74.

Русская . . . . . 84.
Теорія поэзіи эпической . . . . . 99.
Эпосъ Индійскій . . . . . 105.
— Греческій . . . . . 111.
— Римскій . . . . . 127.
— Французскій . . . . . 129.
— Италіанскій . . . . . 142.
— Испанскій . . . . . 158.
— Англійскій . . . . . 170.
— Нѣмецкій . . . . . 185.
— Скандинавскій . . . . . 192.
— Русскій . . . . . 195.
Теорія поэзіи драматической . . . . . 222.
Драма Китайская . . . . . 240.
— Индійская . . . . . 242.
— Греческая . . . . . 252.
— Римская . . . . . 296.
— Французская . . . . . 299.
— Италіанская . . . . . 327.
— Англійская . . . . . 337.
— Испанская . . . . . 358.
— Нѣмецкая . . . . . 364.
— Русская . . . . . 369.

Tulov, M.

РУКОВОДСТВО

КЪ ПОЗНАНІЮ

РОДОВЪ, ВИДОВЪ И ФОРМЪ

ПОЭЗІИ

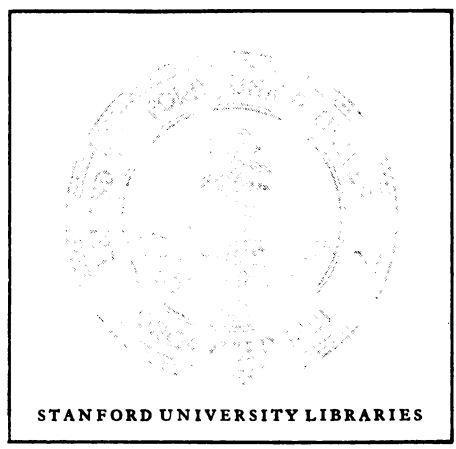
М. ТУЛОВА,

Профессора Лицея Князя Безбородко.

КІЕВЪ.

ВЪ УНИВЕРСИТЕТСКОЙ ТИПОГРАФІИ.

1853.


STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

ex
GP1

отразился свѣтъ красоты идеальной; чувство красоты и стремленіе къ краесотѣ потому только и дѣйствительны, что есть красота, существующая прежде человѣческаго чувства, ею вызваннаго, и прежде всѣхъ возможныхъ прекрасныхъ предметовъ. И такъ, источникъ всего прекраснаго и въ искусствѣ, и въ духѣ нашемъ, заключается въ красотѣ первообразной, существующей независимо, абсолютно. На всѣхъ ступеняхъ развитія природы, во всѣхъ проявленіяхъ прекраснаго въ нашемъ духѣ, мы видимъ отраженіе красоты горней, безусловной. Но природа безсознательная, являя красоту, не чувствуетъ оной. Въ природѣ есть истина, но нѣтъ знанія; есть красота, но нѣтъ чувства прекраснаго. Напротивъ, въ сознающей душѣ человѣка, свѣтъ красоты горней раждаетъ идею прекраснаго, которая, въ свою очередь, переходя въ явленіе и развиваясь въ произведеніяхъ человѣческаго творчества, создаетъ новый міръ красоты — искусство. Различая такимъ образомъ слѣдующія области прекраснаго: красоту въ самой себѣ, красоту въ духѣ человѣка, красоту въ природѣ и красоту въ искусствѣ, мы должны обратить вниманіе наше на существо каждой изъ нихъ. Но такъ какъ главная задача Эстетики заключается въ изученіи прекраснаго въ духѣ нашемъ и въ искусствѣ; то мы и не войдемъ въ болѣе подробное изслѣдованіе о прекрасномъ въ природѣ, хотя и нѣтъ сомнѣнія, что для изучающаго прекрасное не безполезно было бы наблюдать и въ физической природѣ — развитіе тѣхъ основныхъ законовъ симметріи и гармоніи, которые потомъ въ духѣ человѣка являются какъ основные законы искусства (a).

(a) *Weisse*, System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit. Leipzig, 1830.

Прекрасное само въ себѣ.

Одинъ только Богъ имѣетъ жизнь и красоту въ самомъ себѣ; поэтому подъ словомъ прекрасное само по себѣ, или само въ себѣ (an und für sich, *καθ' αὐτό*) будемъ понимать красоту вѣчную, несозданную, одно изъ совершенствъ Существа Всесовершеннаго (а).

Прекрасное въ духѣ человѣка, или о творящихъ силахъ духа въ искусствѣ.

Все то, что существуетъ въ духѣ человѣка, существуетъ въ немъ или какъ чувство, или какъ мысль, или какъ желаніе, и выражается посредствомъ различныхъ способностей чувствующихъ, мыслящихъ, желающихъ. Поэтому, говорить о прекрасномъ въ духѣ человѣка, значитъ говорить о его способностяхъ чувствующихъ, сознающихъ и творящихъ прекрасное. Объясненіе этихъ способностей составляетъ часть науки, объясняющей способности души вообще, часть психологіи — психологію эстетическую. Способности чувствующія, сознающія и творящія прекрасное называются обыкновенно способностями, или силами творящими въ искусствѣ. Силы эти находятся въ извѣстной степени въ душѣ каждаго человѣка, а не въ душѣ однихъ только художниковъ и поэтовъ; въ противномъ случаѣ мы не могли бы понимать художниковъ и поэтовъ, струны нашего духа не могли бы такъ родственно отзываться на ихъ голосъ. Если же творящія силы въ искусствѣ составляютъ нравственное достояніе всего человѣчества, то искать ихъ и изучать слѣдуетъ въ общемъ нормальномъ составѣ силъ и способностей нашего духовнаго организма.

(а) *Якубовича* de pulchro platonico; *Шевырева* въ Теоріи поэзіи въ историческомъ развитіи и проч. Москва 1836, разборъ Платонова Федра; *W. E. Weber*, Aesthetik и проч. Vorlesungen gehalten zu Bremen. Leipzig und Darmstadt 1835.

Главныя способности духа суть: чувство, умъ, воля. Но въ области каждой изъ этихъ способностей и съ господствующимъ характеромъ каждой повторяются и двѣ другія. Такъ, въ чувствѣ есть умъ, какъ чувство истиннаго, есть воля, какъ чувство добраго; въ умѣ, кромѣ ума теоретическаго, есть умъ художественный и умъ практическій; въ волѣ есть воля художественная, какъ чистый вкусъ для изящнаго, есть умъ, какъ стремленіе къ истинѣ. Развиваясь отъ низшихъ ступеней къ высшимъ, духъ нашъ развивается всѣми своими сторонами и въ каждой изъ этихъ сторонъ — со всею полнотою своихъ стремленій къ истинѣ, благу и красотѣ; подобно тому какъ всякое живое существо въ малѣйшемъ органѣ своемъ хранитъ частицу силы, животворящей весь организмъ и развивается всѣми своими органами вмѣстѣ, хотя и не всѣ органы его въ одно и то же время достигаютъ полноты имъ свойственнаго развитія.

Основа нашего духовнаго развитія, его корень, исходная точка находятся въ чувствѣ. Умъ и воля только видоизмѣняютъ, пересозидаютъ, совершенствуютъ то богатство содержанія, которое дается имъ чувствомъ. Дѣятельность чувства, возбужденная впечатлѣніемъ красоты, обнаруживаетъ себя эстетическимъ ощущеніемъ, или чувствованіемъ, которое можетъ быть названо первымъ и непосредственнымъ выраженіемъ прекраснаго въ нашемъ духѣ, первою способностью, воспринимающею и творящею прекрасное. Какое же назначеніе этой способности и какія должны быть ея качества?

Чувство философа, ищущаго истины, стремится проникнуть во внутреннюю жизнь явленій, отгадать ихъ смыслъ и значеніе; напротивъ того, чувство художника, жаждущаго красоты, поражается не внутреннимъ смыс-

ломъ явленій, но ихъ наружною одеждой, ихъ прекраснымъ тѣломъ. Поэтому, дѣятельность художественнаго чувства по преимуществу обращена къ воспріятію впечатлѣній прекраснаго отъ живыхъ и конкретныхъ образовъ и явленій, наполняющихъ міръ бытія. Образы и явленія, воспринятые эстетическимъ чувствомъ, не остаются въ немъ мертвымъ отраженіемъ, подобно отраженію предметовъ въ безчувственномъ зеркалѣ. Чувство поэта, воспламененное искрой красоты, которую заронила въ него внѣшняя природа, съ жаромъ отвѣчаетъ на впечатлѣнія дѣйствительности, усвояетъ ихъ себѣ. Если поэтъ и актеръ, съ такою непостижимою истиною, могутъ подражать выраженію каждой страсти, то это потому, что, въ то же самое время, внутри ихъ, въ глубинѣ ихъ чувства, совершается то сердечное усвоеніе дѣйствительности, тотъ процессъ внутренняго подражанія, которые составляютъ основу всякаго искусства.

Очень часто случается, что содержаніе произведенія искусства, что первая идея, первый очеркъ лицъ и характеровъ поэмы, даются не дѣйствительностью, а воображеніемъ поэта. Изъ какой напр. дѣйствительности взялъ Гёте своего Фауста или Байронъ Манфреда? Поэтому можно бы сказать, что исходная точка художественнаго процесса и первая участвующая въ немъ сила не чувство, а воображеніе. Но если и справедливо, что въ процессѣ художественнаго творчества дѣятельность воображенія часто предваряетъ дѣятельность чувства, то нельзя не видѣть что воображеніе, хранящее въ себѣ слѣды прежнихъ впечатлѣній, въ этомъ случаѣ только замѣняетъ для поэта дѣйствительность. И вымышленное содержаніе извѣстнаго произведенія искусства должно быть прежде всего усвоено чувствомъ, должно возбудить

его симпатію, и потомъ вновь перейти въ воображеніе, чтобы въ немъ получить идеально-прекрасную форму. Такимъ образомъ, будетъ ли сюжетъ піэсы взятъ изъ жизни дѣйствительной или данъ однимъ воображеніемъ, въ обоихъ случаяхъ художественное творчество, то есть, обработка сюжета по идеѣ прекраснаго, начинается съ чувства, въ обоихъ случаяхъ поэтъ долженъ прежде въ сердцѣ перечувствовать то, что́ послѣ выразить въ искусствѣ (а).

И такъ, главное назначеніе способности художественнаго чувства заключается въ усвоеніи самаго сюжета, или содержанія будущаго произведенія искусства; главное качество этой способности — въ ея живости, воспріимчивости и симпатіи ко всему истинно прекрасному.

(а) Эстетическое чувство, — это горнило, въ которомъ совершается первое разложеніе дѣйствительности, воскресающей потомъ въ новыхъ и нетлѣнныхъ формахъ въ фантазіи поэта, — должно отличать отъ чувствительности. Это послѣднее, болѣе нравственное, нежели чисто эстетическое качество души, часто у насъ называется тоже чувствомъ, и, при оцѣнкѣ достоинствъ извѣстнаго поэта, противуполагается воображенію. Такъ напр. нѣкоторые, отдавая справедливость богатству воображенія Державина, находятъ въ немъ, какъ эстетическій недостатокъ, недостатокъ чувства; другіе, тоже смѣшивая нравственное достоинство чувствительности съ художественнымъ качествомъ чувства прекраснаго, высоко цѣнятъ иныхъ поэтовъ только потому, что въ нихъ много чувства, что нѣжныя ихъ сердца питаютъ симпатію ко всему доброму и истинному. Но сердце самое пылкое и воспріимчивое къ прекрасному въ то же время можетъ быть и нечѣжное; и на оборотъ, самый чувствительный поэтъ можетъ быть лишенъ эстетическаго чувства. Часто произведенія поэтовъ чувствительныхъ бываютъ тусклы и туманны, пѣсни ихъ монотонны и безжизненны; созданія же поэтовъ, которые въ жизни и не отличались особенною нѣжностію сердца, исторгаютъ у насъ слезы умиленія и состраданія.

Содержаніе, воспринятое чувствомъ, должно быть пересоздано по идеѣ изящнаго; зерно прекраснаго, брошенное въ сердце поэта рукою природы, должно утратить свой прежній видъ и развиться въ цвѣтокъ прекраснаго. Здѣсь начинается дѣятельность другихъ художественныхъ силъ. Какъ въ процессѣ логическомъ изъ отдѣльныхъ впечатлѣній, воспринятыхъ чувствомъ, при участіи разсудка и воображенія, возникаютъ представленія общія, или понятія и сужденія; такъ въ процессѣ художественномъ изъ отдѣльныхъ впечатлѣній, воспринятыхъ художественнымъ чувствомъ, при участіи воображенія же и ума, раждаются плѣнительныя картины, создаются полные и прекрасные образы.

Воображеніе и умъ, претворяющіе восторги чувства въ міръ изящныхъ образовъ, назовемъ *фантазіею*, въ отличіе отъ воображенія, которое, по закону истины логической, создаетъ наши обыкновенныя представленія и понятія. Какое же назначеніе второй художественной силы, — фантазіи, и какія должны быть ея качества? Какъ назначеніе ума теоретическаго заключается въ томъ, чтобы идеализировать природу, образуя изъ живыхъ явленій міра отвлеченный міръ понятій, сужденій и умозаключеній; такъ точно и назначеніе ума художественнаго, или фантазіи состоитъ въ томъ, чтобы идеализировать природу, но идеализировать своимъ особеннымъ, художественнымъ образомъ. Умъ теоретическій ищетъ истины, умъ художественный, или фантазія — красоты; истина доступна намъ въ формѣ мысли, красота — въ формѣ тѣла, плѣняющаго чувства: поэтому, процессъ логическій, подчиненный истинѣ, представляетъ рядъ общихъ, отвлеченныхъ понятій, сужденій и умозаключеній; процессъ художественный, подчиненный красотѣ, долженъ пред-

ставить рядъ живыхъ и конкретныхъ образовъ, созданныхъ творческою силою фантазіи. Само собою разумѣется, что чѣмъ совершеннѣе будутъ эти образы, чѣмъ полнѣе выразится въ нихъ идея красоты, тѣмъ лучше исполнитъ свой долгъ фантазія. И такъ, назначеніе фантазіи состоитъ въ образованіи общихъ прекрасныхъ представленій, или типовъ, главное ея качество — въ образованіи типовъ, доведенныхъ до возможной степени совершенства.

Какъ ни высоко назначеніе фантазіи, какъ ни важна въ художникѣ ея сила, однако дѣятельность одной фантазіи еще не сообщаетъ произведеніямъ искусства совершенства окончательнаго; для этого еще требуется, чтобы и нравственныя силы духа приняли участіе въ дѣлѣ художественнаго творчества. Участіе нравственности, воли, совѣсти, въ обыкновенной дѣятельности нашего духа обнаруживается тѣмъ, что представленія и понятія ума, въ приложеніи ихъ къ жизни, воля повѣряетъ по идеѣ блага, и такимъ образомъ сообщаетъ имъ достоинство практическое; — изъ истинныхъ дѣлаетъ благими. Та же самая сила нравственности, получивъ художественный характеръ, и будучи обращена на предметы искусства, выражаетъ свою дѣятельность тѣмъ, что прекрасные образы фантазіи старается согласить прежде всего съ требованіями нравственности, потомъ съ условіями и требованіями жизни дѣйствительной. При всей стройности и правильности своей формы извѣстнаго произведенія не будутъ еще эстетически-совершенны, если будутъ оскорблять вкусъ нашъ несообразностію съ требованіями чистоты нравственной. Такъ напр. извѣстная картина можетъ быть вполнѣ прекрасна въ отношеніи

къ формамъ внѣшняго изложенія; но если формы эти, не смотря на ихъ прелесть и совершенство, будутъ оскорблять нашу нравственность, то никогда видъ такой картины не доставитъ намъ истиннаго эстетическаго наслажденія. Музы чисты, и возвышенное чувство красоты не живетъ въ сердцахъ испорченныхъ и развратныхъ. Кромѣ того, идеально – прекрасныя формы изящнаго произведенія не только должны быть согласны съ врожденнымъ чувствомъ нравственности, но должны быть еще и исторически, и психически вѣрны. Объяснимъ мысль нашу примѣромъ. Кто скажетъ, что лица напр. трагедій Расина не образцы, въ извѣстномъ смыслѣ, идеальнаго совершенства? Сколько нѣжнаго и глубокаго чувства, сколько достоинства и добродѣтели въ его Ифигеніи, Андромахѣ; сколько великодушія, самоотверженія, мужества въ его Ипполитѣ, Ахиллѣ, Британикѣ и друг.; какъ идеализирована черная сторона человѣческой природы въ его театральныхъ злодѣяхъ! Стоитъ только забыть психическую и историческую несообразность этихъ мечтательныхъ олицетвореній извѣстныхъ чувствъ и понятій, чтобы плѣниться и увлечься ими. И эти же самыя олицетворенія покажутся намъ мечтою безъ жизни и выраженія, когда мы сличимъ ихъ съ исторіею и дѣйствительностью. Чего же именно не достаетъ въ этихъ мечтательныхъ образахъ, въ этихъ призракахъ? Въ нихъ нѣтъ сообразности съ порядкомъ міра нравственнаго, нѣтъ согласія съ исторіею и дѣйствительностію. Ту художественную силу, которая прелестнымъ формамъ фантазіи сообщаетъ невещественную красоту нравственнаго достоинства, которая согласуетъ ихъ съ требованіями дѣйствительности, *назовемъ вкусомъ*. И такъ прекрасное въ духѣ человѣка, состоя въ художественномъ настроеніи его чувства, ума и воли,

въ чувствѣ выражается чувствомъ прекраснаго, въ умѣ— фантазіею, въ волѣ — вкусомъ (а).

Прекрасное въ искусствѣ.

Вникая въ тайны искусства, мы замѣчаемъ, что впечатлѣніе, производимое на насъ изящнымъ предметомъ, есть слѣдствіе одной его формы, безъ всякаго почти отношенія къ самому качеству его матеріала. Такъ напр. фигура, сдѣланная изъ золота, можетъ быть лишена всякаго художественнаго достоинства, и напротивъ, картина, которой вещественную цѣнность составляютъ только холстъ и краски, можетъ пробуждать въ душѣ нашей возвышеннѣйшее чувство красоты, и для любителя изящнаго можетъ быть дороже многихъ сокровищъ; тотъ же самый мраморъ, грубый и безжизненный въ кускѣ, чаруетъ насъ своимъ изяществомъ, когда творческая сила фантазіи дастъ ему прекрасную форму. Уничтожьте форму прекраснаго предмета, и вы уничтожите красоту его, и груда безжизненнаго вещества будетъ нѣма для эстетическаго чувства. Изъ этого видно, что тайна выраженія красоты въ произведеніяхъ искусства заключается главнымъ образомъ въ формѣ. Какія же условія этой формы, чего должны мы требовать отъ ней для того, чтобы она была прекрасна? Мы замѣчаемъ что звуки, слова, мысли, образы, фигуры, несвязанные между собою въ одно органическое цѣлое, неподчиненные одной общей прекрасной идеѣ, не производятъ на

(а) *Jean Paul.* Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Tübingen 1813. Въ этомъ сочиненіи много глубокихъ замѣчаній объ отдѣльныхъ эстетическихъ способностяхъ и въ особенности о дарѣ характеристики. *Мерзлякова* О способностяхъ души. *Глаголева* Опытныя и умозрительныя основанія словесности. Спб. 1834; *Давыдова* Чтенія о Словесности. Москва 1837. Чт. XVI.

насъ эстетическаго впечатлѣнія; слова, звуки и образы тогда только эстетически намъ нравятся, когда говорятъ нашему чувству и воображенію, когда ихъ нестройное разнообразіе будетъ приведено къ единству, когда въ нихъ и посредствомъ ихъ выразится изящная идея. Какъ выражается душа въ организмѣ тѣла, такъ должна выразиться идея въ организмѣ формы. И такъ, первое и главнѣйшее условіе формы есть выраженіе идеи. Это первое условіе прекраснаго въ искусствѣ можетъ быть названо условіемъ, или закономъ цѣлесообразности потому, что тѣ только формы изящны, которыя выражаютъ изящную идею, т. е. которыя сообразны цѣли, составляющей ихъ главную задачу (а). Законъ цѣлесообразности, полагая выраженіе идеи главнымъ условіемъ изящества формы, относится такимъ образомъ болѣе къ внутреннему характеру формы, и не указываетъ еще того наружнаго признака, который долженъ составлять общую характеристику членовъ художественнаго организма, совокупленныхъ въ одно цѣлесообразное цѣлое. Чтобы открыть и этотъ признакъ, будемъ слѣдить за постепеннымъ развитіемъ и образованіемъ изящнаго явленія. Мраморъ, пока оставался въ кускѣ, представлялъ одну без-

(а) Если бы кто сказалъ, что поэтому и машина, въ устройствѣ которой всѣ подробности направлены къ достиженію извѣстной цѣли, тоже прекрасна; то мы отвѣтимъ, что хотя и строеніе машины соображено съ ея главною цѣлью, но это не даетъ ей еще характера красоты потому, что цѣль этого строенія не въ немъ, а внѣ его. Задачу строенія машины составляетъ не выраженіе внутренней идеи, но достиженіе извѣстныхъ результатовъ; напротивъ задача прекрасной формы состоитъ именно въ выраженіи идеи, безъ всякихъ постороннихъ практическихъ цѣлей. Цѣль прекраснаго въ немъ самомъ, и цѣлесообразность прекрасной формы можно назвать внутреннею, въ отличіе отъ внѣшней цѣлесообразности машины и всякой другой фигуры, имѣющей цѣль свою не въ себѣ, а внѣ себя.

форменную массу, и только по мѣрѣ того, какъ выражалась въ немъ идея художника, онъ разнообразился представленіемъ отдѣльныхъ членовъ, составляющихъ организмъ изящнаго предмета. Вотъ первая черта внѣшняго характера внутренне-цѣлесообразной формы — разнообразіе. Но съ другой стороны, разнообразіе членовъ художественной формы тогда только представитъ одно изящное цѣлое, когда члены эти, гармонируя между собою, будутъ имѣть одну общую жизнь, будутъ выражать одну и ту же идею. Если бы въ одномъ и томъ же произведеніи съ формами тѣла старика соединить дѣтскія черты лица, или напр. какъ говоритъ Горацій: »humano capiti cervicem equinam si velit jungere poëta,« то произведеніе такое, не смотря на разнообразіе, было бы уродливо, чудовищно. И такъ, вторая черта прекрасной формы — единство, но единство, основанное на разнообразіи. Какъ разнообразіе безъ единства представляетъ формы уродливыя, такъ единство безъ разнообразія — однѣ безформенныя массы. Соединяя оба условія внѣшняго характера изящной формы въ одно. мы можемъ назвать его закономъ разнообразія въ единствѣ. Впрочемъ, законъ разнообразія въ единствѣ не должно принимать исключительно въ смыслѣ той стройности, которой подчинены предметы природы видимой и произведенія искусства, изображающія одну эту природу потому, что въ такомъ случаѣ символическія изображенія извѣстной идеи никогда не имѣли бы характера красоты. Но мы видимъ, что изображеніе напр. Ангела, въ видѣ прекраснаго юноши съ крыльями, хотя и представляетъ форму, не имѣющую своего образца въ видимой природѣ, однако форма эта можетъ быть исполнена величайшаго художественнаго достоинства. Подобнымъ образомъ и другія

символическія произведенія искусства могутъ быть нечужды прелести и граціи прекраснаго. Законъ разнообразія въ единствѣ требуетъ, чтобы всѣ подробности художественной формы были направлены къ выраженію одной и той же идеи, чтобы произведеніе не представляло уродливаго смѣшенія двухъ или нѣсколькихъ идей; но будетъ ли извѣстная форма символическимъ выраженіемъ идеи, или воспроизведеніемъ образа, существующаго въ природѣ, она не теряетъ характера красоты, если только разнообразіе частей ея проникнуто единствомъ идеи.

Законы цѣлесообразности и разнообразія въ единствѣ опредѣляютъ характеръ изящной формы съ внѣшней и внутренней стороны. Законъ цѣлесообразности требуетъ, чтобы форма была выраженіемъ идеи, чтобы прекрасное тѣло было оживлено присутствіемъ души; законъ разнообразія въ единствѣ указываетъ характеръ самаго выраженія, даетъ красоту самому тѣлу. Если бы изящное въ явленіи ограничить, слѣдуя великому наблюдателю природы и искусства, — Аристотелю, однимъ разнообразіемъ въ единствѣ, то въ такомъ случаѣ и геометрическая фигура, и трупъ, и скелетъ извѣстнаго организма были бы прекрасны потому, что душа, оставивъ тѣло, не нарушила порядка въ устройствѣ его частей: онѣ по прежнему разнообразны и не теряютъ своего наружнаго единства. Съ другой стороны, и одинъ законъ цѣлесообразности не вполнѣ выражаетъ характеръ изящной формы: онъ говоритъ, что форма должна быть выраженіемъ идеи, но еще не указываетъ того начала, которому подчинено строеніе самой формы (а).

(а) *Kératry.* Sur le beau dans les arts d'imitation, 1822. *Scheling.* Ueber

Обыкновенно весь міръ эстетически-нравящагося раздѣляютъ на два главные рода: *на прекрасное* и *высокое* (das Schöne, das Erhabene; le beau, le sublime). *Прекрасными* называютъ предметы, возбуждающіе въ насъ чувство эстетическаго наслажденія посредствомъ формы, которая, при свойственномъ красотѣ характерѣ, гармоніи и стройности, имѣетъ еще такую величину, что можетъ быть вдругъ и легко обнимаема чувствами наблюдателя, во всей полнотѣ и совокупности частей своихъ. Такъ напр. величина размѣровъ прекрасныхъ произведеній живописи и ваянія не превосходитъ, подобно величественному виду горъ или неба, предѣловъ человѣческаго зрѣнія; прекрасная музыка не поражаетъ слуха, подобно бурѣ и грому. Произведенія прекраснаго, при всей конечности формъ своихъ, наполняютъ душу чувствомъ красоты безконечной; потому что въ нихъ, »какъ солнце въ малой каплѣ водъ,« отражается идеалъ прекраснаго. *Высокими* называютъ тѣ предметы, которыхъ видъ тоже доставляетъ душѣ чувство безкорыстнаго наслажденія, тоже окрыляетъ ее стремленіемъ къ безконечному, къ идеальному; но формы предметовъ высокихъ или не вполнѣ подчинены законамъ стройности, или, если онѣ и стройны, то размѣры ихъ или до-того огромны, что превосходятъ предѣлы чувствъ наблюдателя, или до-того малы, что ускользаютъ отъ нихъ. Будучи выраженіемъ безпредѣльной мудрости и могущества, высокое не стѣснено закономъ соразмѣрности выраженія въ предѣлахъ времени и пространства, но чрезъ это самое теряетъ

Раздѣленіе эстетически-нравящагося на роды и виды.

---

das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur 1824; *Мерзлякова* Объ изящномъ и подражаніи въ искусствѣ, въ Амфіонѣ 1817. *Док. Ястребцова* О прекрасномъ, въ Сынѣ отечества 1836.

часто ту граціозную форму, по которой намъ такъ нравится прекрасное, которая составляетъ его первое и главнѣйшее условіе. Такъ напр. картина природы, въ минуту торжественнаго покоя или во время страшной борьбы стихій, величественное зданіе, даже едва замѣтное растеніе и микроскопическое насѣкомое говорятъ намъ о Всемогущемъ Создателѣ, наполняютъ душу нашу чувствомъ столь же священнымъ, столь же безкорыстнымъ, какъ и видъ изящныхъ произведеній искусства; но основа этого чувства находится уже не въ формѣ, плѣняющей воображеніе своимъ изяществомъ, а въ идеѣ, которой форма можетъ быть и не подчинена условіямъ соразмѣрности и гармоніи.

Такъ объясняютъ прекрасное и высокое тѣ, которые относятъ ихъ къ одной и той же области эстетически-нравящагося. Нѣтъ сомнѣнія, что и прекрасное, и высокое намъ нравится; но если вникнемъ въ характеръ удовольствія, доставляемаго высокимъ, то увидимъ, что оно не можетъ быть, наравнѣ съ прекраснымъ, отнесено къ одной и той же области эстетически-нравящагося. И прекрасное, и высокое намъ нравится, но нравится по причинамъ совершенно различнымъ.

Чтобы опредѣлить характеръ интереса, возбуждаемаго въ насъ высокимъ и отличить его отъ интереса чисто-художественнаго, обратимъ вниманіе на свойства и значеніе интереса вообще. Интересомъ называется участіе, принимаемое нами въ извѣстномъ предметѣ, въ слѣдствіе отношенія того предмета къ намъ самимъ. Интересъ можетъ быть чувственный и духовный. Интересъ чувственный имѣютъ для насъ тѣ предметы, которые нравятся нашей чувственности и удовлетворяютъ нашимъ внѣшнимъ нуждамъ; духовный — тѣ, которые нра-

вятся духу и питаютъ его внутреннія стремленія. Но такъ какъ духъ нашъ стремится главнымъ образомъ къ красотѣ, истинѣ и благу, то, поэтому, интересъ духовный подраздѣляется на интересъ художественный, философскій и нравственный (а).

Художественный интересъ имѣютъ для насъ тѣ предметы, которые, посредствомъ своей прекрасной формы, пробуждаютъ въ душѣ нашей идею красоты; философскій — тѣ, которые пробуждаютъ идею истины; нравственный — тѣ, которые пробуждаютъ идею блага. Но такъ какъ истина и благо доступны намъ тоже не иначе какъ подъ условіемъ извѣстнаго выраженія, то есть подъ условіемъ формы; то, поэтому, въ природѣ и въ мірѣ дѣятельности человѣческаго духа могутъ быть такія формы, которыя, и не будучи запечатлѣны знаменіемъ красоты, подобно красотѣ, наполняютъ душу чувствомъ безкорыстнаго наслажденія и имѣютъ для насъ величайшій духовный интересъ, но интересъ не художественный, а философскій, или нравственный. Если видъ звѣзднаго неба, безбрежнаго моря, если великія явленія природы, если слова оратора и философа и плѣняютъ душу, то плѣняютъ не какъ выраженія красоты, а какъ выраженія безконечной мудрости и могущества, и во всякомъ случаѣ имѣютъ для насъ только интересъ или философскій, или нравственный. Вотъ почему то,

---

(а) Если бы слово »интересъ« понимать въ смыслѣ одного чувственнаго, эгоистическаго участія, то слѣдовало бы, вмѣстѣ съ Кантомъ, сказать, что прекрасное намъ нравится безъ всякаго интереса; но если распространить объемъ этого слова и на духовныя стремленія нашей природы, то нельзя не замѣтить, что прекрасное исполнено для насъ величайшаго духовнаго интереса. Пробуждая въ душѣ чувство красоты, оно, путемъ эстетическаго наслажденія, ведетъ насъ къ соединенію съ Божественнымъ, открываетъ духу міръ лучшей, совершеннѣйшей жизни.

что́ обыкновенно называютъ высокимъ, не можетъ быть, какъ кажется, отнесено вмѣстѣ съ прекраснымъ къ одной и той же области эстетически-нравящагося. Не находя въ высокомъ интереса чисто-художественнаго, посмотримъ, не представляетъ ли собственно эстетически-нравящееся оттѣнковъ, по которымъ оно могло бы быть раздѣлено на роды и виды (а).

Говоря объ искусствѣ, какъ выраженіи идеи прекраснаго въ вещественныхъ формахъ, до сихъ поръ мы имѣли въ виду только формы прекрасныя, только такія, которыя проявляютъ красоту идеальную посредствомъ своей собственной, реальной красоты. Но мы замѣчаемъ, что даже формы некрасивыя, даже предметы самые уродливые никогда не теряютъ отношенія къ нормальной красотѣ своего рода. Какъ заблужденіе предполагаетъ истину, какъ зло вызываетъ сознаніе нравственнаго закона, такъ точно и извѣстный некрасивый предметъ, самою уродливостію своей фигуры, раждаетъ въ насъ представленіе красоты нормальной, свойственной его роду, самымъ противорѣчіемъ красотѣ пробуждаетъ ея идею.

Обратимъ теперь вниманіе на значеніе дурнаго въ природѣ и на особый родъ эстетически-нравящагося, котораго предметъ есть дурное, воспроизводимое въ искусствѣ, и которое въ теоріяхъ изящнаго обыкновенно извѣстно подъ именемъ комическаго. Вопросъ о дурномъ и комическомъ принадлежитъ къ труднѣйшимъ вопросамъ

(а) О высокомъ см. *Канта* Kritik der aesthetischen Urtheilskraft. Berlin, 1799; *его же* Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabnen; — *Sulzer* allgem. Theorie der schönen Künste. Leipzig, 1792. — *Tr. Fischer* Ueber das Erhabene und Komische, ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen. Berlin, 1839.

Эстетики, потому что трудно объяснить, какимъ образомъ дурное, поселяющее въ насъ отвращеніе въ дѣйствительности, можетъ эстетически намъ нравиться въ искусствѣ, трудно объяснить, какимъ образомъ уродъ, лицемѣръ, предатель, злодѣй, будучи воспроизведены въ искусствѣ рукою геніальнаго художника, получаютъ высокое художественное достоинство, принадлежатъ къ драгоцѣннѣйшимъ созданіямъ человѣческаго искусства, наравнѣ съ прекраснѣйшими олицетвореніями добра и истины, говорятъ тому же эстетическому чувству, которому говорятъ и Аполлонъ Бельведерскій, и Медицейская Венера, словомъ трудно объяснить: какимъ образомъ дурное, воспроизведенное въ искусствѣ, можетъ пробуждать въ насъ идею красоты, безъ чего, какъ извѣстно, не можетъ быть ни искусства, ни наслажденія искусствомъ.

Комическое.

Какъ зло и заблужденіе есть отпаденіе отъ блага и истины, есть отрицаніе ихъ законовъ въ стремленіи къ жизни отъ ихъ независимой; такъ точно и дурное есть отпаденіе отъ красоты, есть искаженіе ея идеала. Но какъ нѣтъ другаго міра, кромѣ міра, созданнаго Всемогущимъ Богомъ и подчиненнаго верховнымъ законамъ истины, блага и красоты, такъ нѣтъ зла, заблужденія и некрасоты, которыя могли бы не подлежать суду этихъ законовъ и быть внѣ ихъ обязательной силы. Какъ законъ нравственный обличаетъ преступленіе, и какъ преступленіе предполагаетъ существованіе закона и вызываетъ его сознаніе; такъ точно и красота обличаетъ дурное, которое, въ самомъ отрицаніи красоты, признаетъ ея существованіе и вызываетъ ея идею. Если же дурное не лишено отношенія къ красотѣ первообраза, если дурное, самымъ отрицаніемъ красоты, можетъ пробуждать въ насъ идею прекраснаго, то понятно, почему дурное,

будучи воспроизведено въ искусствѣ, можетъ намъ эстетически нравиться. Въ это же время, когда физическая или нравственная некрасота раждаетъ въ душѣ непріятное чувство дурнаго, намъ невольно представляется та красота, тотъ идеалъ, которыхъ искаженіе замѣчаемъ въ извѣстномъ уродливомъ предметѣ, и мы, отвращаясь отъ земнаго несовершенства, стремимся къ неземному совершенству. Дурное, воспроизведенное въ искусствѣ и эстетически въ немъ нравящееся, назовемъ *комическимъ*. Впрочемъ, слово: »комическое,« означая, по своему этимологическому смыслу, только смѣшное, не изчерпываетъ еще всего объема того понятія, которое мы желаемъ этимъ словомъ выразить. Дурное, избираемое предметомъ художественнаго творчества и нравящееся въ искусствѣ, можетъ быть не только смѣшнымъ, но и чудовищнымъ, или ужаснымъ.

Такимъ образомъ всю область эстетически-нравящагося въ искусствѣ раздѣлимъ на два главные рода: на *прекрасное* и *комическое*. Прекрасное, которое стремится выразить идею красоты посредствомъ формъ положительно-прекрасныхъ; комическое, которое пробуждаетъ въ насъ ту же самую идею, посредствомъ формъ неправильныхъ, уродливыхъ, говорящихъ намъ о красотѣ самымъ отрицаніемъ ея (а).

(а) Въ комическомъ двѣ стороны: одна видимая: это уродливые образы, которые, какъ образы неправильнаго зеркала, выказываютъ нормальную красоту предметовъ въ искаженномъ видѣ, и которые, смотря по степени своего отпаденія отъ красоты, могутъ быть и смѣшны, и чудовищны, и ужасны; другая невидимая: это міръ идеаловъ, міръ красоты, отрицаемой и искажаемой въ данныхъ уродливыхъ образахъ, но никогда не теряющей своей обязательной для нихъ силы. Поэтому писатель-комикъ, который видитъ въ комическомъ одну только смѣшную его сторону,

Виды прекраснаго.

Прекрасное въ искусствѣ, какъ выраженіе прекраснаго въ духѣ, должно быть плодомъ совокупной дѣятельности всѣхъ эстетическихъ силъ. Но если въ самомъ духѣ художника одна изъ этихъ силъ будетъ господствовать надъ прочими, то и въ произведеніи долженъ выразиться характеръ силы господствующей. Соотвѣтственно тремъ главнымъ эстетическимъ силамъ: чувству изящнаго, фантазіи и вкусу, и прекрасное въ искусствѣ представляетъ три главные характера или вида, именно: видъ, соотвѣтствующій господству чувства, видъ, соотвѣтствующій господству фантазіи и видъ, соотвѣтствующій господству вкуса.

Чувству изящнаго принадлежитъ первоначальный выборъ сюжета прекраснаго произведенія; поэтому, если въ дѣлѣ художественнаго творчества будетъ господствовать чувство, то произведеніе должно отличаться болѣе богатствомъ и красотою сюжета, нежели прелестію формы. Такой характеръ господствуетъ въ произведеніяхъ первоначальнаго искусства всѣхъ народовъ, и въ особенности онъ составляетъ отличительную черту искусства древне-восточнаго; этимъ характеромъ отличаются и произведенія тѣхъ писателей, которые, обладая богатствомъ эстетическаго чувства, но будучи бѣдны фанта-

---

развлекаетъ, но не возбуждаетъ высшаго эстетическаго интереса; писатель, который, подъ предлогомъ вѣрнаго изображенія дѣйствительности, рисуетъ картины грязныя, лишенныя и нравственнаго, и эстетическаго смысла, вмѣсто удовольствія, раждаетъ отвращеніе; напротивъ комикъ, который и картинами падшей дѣйствительности умѣетъ вызвать сознаніе верховной силы красоты и нравственности, дѣйствуетъ благотворно на наше эстетическое чувство. См. о комическомъ *Weisse* System der Aesth. als Wissenschaft von der Idee der Schönheit. 1830. *Schütze* Theorie des Komischen 1817. *Jean Paul's* Vorschule der Aesth. 1813.

зіею, легко изобрѣтаютъ сюжетъ обильный и разнообразный, но неспособны дать сюжету прекрасной формы.

Фантазія есть способность, которой творческая сила доводитъ красоту художественной формы до предѣловъ возможнаго совершенства; поэтому произведенія, запечатлѣнныя господствомъ фантазіи, должны главнымъ образомъ отличаться прелестью формы. Превосходнѣйшіе образцы этого вида изящнаго завѣщало намъ искусство Греческое. Фантазія, господствуя въ художественной дѣятельности Грековъ, наполнила міръ Греческаго искусства типами красоты тѣлеснаго и нравственнаго, по понятію Грековъ, совершенства. Господство фантазіи имѣло также не малое вліяніе и на преимущественное развитіе въ Греціи искусства пластическаго, какъ искусства, котораго произведенія вообще болѣе способны отличаться чувственною прелестью формы, нежели совершенствомъ выраженія.

Вкусъ, согласуя общіе, родовые, типически-прекрасные образы фантазіи съ дѣйствительностью и вдыхая въ нихъ прекрасную душу, даетъ имъ выраженіе. Слѣдовательно господство вкуса надъ прочими творящими силами должно запечатлѣть произведенія искусства не столько типическою прелестью формы, сколько красотою выраженія. Прекрасное, хотя и выражается въ формѣ, но заключается не въ ней, а въ идеѣ, которая животворитъ форму. Такъ часто лицу, вполнѣ красивому, формамъ безукоризненно правильнымъ мы предпочитаемъ черты и формы менѣе правильныя, потому что въ нихъ замѣчаемъ выраженіе красоты внутренней, идеальной. Превосходнѣйшіе образцы этого послѣдняго вида прекраснаго завѣщало намъ искусство Христіанское. Воля, возрожденная ученіемъ Христовымъ, господствуя въ жизни

Ново-Европейскихъ народовъ, и выражаясь въ ихъ искусствѣ господствомъ вкуса, сообщила произведеніямъ великихъ Христіанскихъ художниковъ ту простоту и естественность, ту близость къ жизни дѣйствительной, сообщила идеаламъ Христіанскаго искусства ту прелесть выраженія, которыхъ лишены типически-прекрасныя формы искусства Греческаго. Такимъ образомъ мы видимъ, что три главные вида прекраснаго вообще соотвѣтствуютъ тремъ извѣстнѣйшимъ типамъ искусства въ его общеисторическомъ развитіи: типу *восточному, классическому* и *романтическому*.

Отличительную и существенную черту дурнаго въ дѣйствительности и дурнаго въ искусствѣ, или комическаго, составляетъ свободное и сознательное паденіе. Ошибка безсознательная, заблужденіе, происходящее отъ незнанія условныхъ приличій свѣта, а не отъ пренебреженія вѣчныхъ и неизмѣнныхъ требованій блага, хотя и бываютъ причиною несообразностей, однако не имѣютъ характера зла нравственнаго. Ошибки и несообразности этого рода, представленныя въ искусствѣ, извѣстны подъ именемъ *наивнаго*. *Наивное.*

Страданіе незаслуженное, паденіе непроизвольное, вынужденное силою обстоятельствъ, хотя и представляетъ контрастъ съ идеалами красоты и нравственнаго совершенства, однако не внушаютъ отвращенія, подобно злу намѣренному. Этотъ родъ эстетически-нравящагося обыкновенно называютъ *трогательнымъ*. *Трогательное.*

Какъ наивное, такъ и трогательное, не имѣя характера зла намѣреннаго, должны быть отнесены не къ комическому, а, смотря по своему внутреннему худо-

жественному характеру, къ одному изъ видовъ положительно – прекраснаго (а).

Роды и виды искусствъ.

Одна и та же идея прекраснаго животворитъ міръ искусства: и въ прекрасныхъ образахъ, и въ прекрасныхъ звукахъ душа наша наслаждается однимъ и тѣмъ же духомъ красоты. Міръ искусства, нераздѣльный по идеѣ, видимо однако разнообразенъ по формамъ, подъ условіемъ которыхъ эта идея выражается. По различію формъ и средствъ выраженія, искусства могутъ быть раздѣлены на слѣдующіе роды. Всѣ явленія міра существуютъ въ двухъ формахъ: въ формѣ пространства и въ формѣ времени. Всемогущій Творецъ, облекши жизнь видимой природы въ формы пространства и времени, далъ вмѣстѣ съ тѣмъ человѣку способность понимать впечатлѣнія этихъ формъ. Такимъ образомъ пространство и время суть не только формы всего существующаго въ мірѣ, но и формы, подъ условіемъ которыхъ человѣкъ понимаетъ все существующее, формы, такъ сказать, самыхъ чувствъ нашихъ и воображенія. Поэтому, если мы захотимъ выразить то, что́ чувствуемъ и что́ представляемъ въ умѣ, то должны употребить не другія формы какъ тѣ, въ которыхъ существуетъ природа и подъ условіемъ только которыхъ мы понимаемъ природу, т. е. должны употребить или формы времени, или формы пространства. По различію этихъ двухъ коренныхъ формъ выраженія, міръ искусствъ раздѣляется на искусства

(а) О видахъ прекраснаго см. *Ficker* Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst 1830; *Schiller* Ueber das Naive; о главныхъ типахъ искусства *Weisse* Syst. der Aest. als Wissensch. v. d. Id. der Schönh.

образовъ, существующихъ въ пространствѣ, и искусства звуковъ, совершающихся во времени, или, какъ обыкновенно говорятъ, на искусства *образовательныя* и искусства *тоническія*.

Пространство и время суть двѣ коренныя и единственныя формы міра видимаго, вещественнаго; но не формы міра духовнаго. Міръ духовный выше условій пространства и времени: онъ безплотенъ и вѣченъ. Въ какихъ именно формахъ и подъ какими условіями проявляется жизнь въ царствѣ этой высшей, духовной природы, мы не знаемъ, но находя ея образъ и подобіе въ безсмертномъ духѣ нашемъ, въ немъ же находимъ и новую форму выраженія — слово. Облекая въ слово жизнь своего духа — свои чувства, мысли и желанія, человѣкъ создаетъ новый міръ искусства — *искусство словесное*.

Какъ нѣтъ въ природѣ другихъ формъ выраженія, кромѣ формъ времени, пространства и слова, такъ не можетъ быть и другихъ родовъ искусствъ, кромѣ трехъ главныхъ исчисленныхъ нами. Но по различію употребленныхъ средствъ, по разнообразію въ сочетаніи формъ выраженія, міръ искусства можетъ раздѣляться и дѣйствительно раздѣляется на многія отрасли. Такъ живопись есть особый видъ искусства образовательнаго; мимика, декламація, пѣніе, танцованіе суть особые виды искусства, происходящіе отъ разнообразнаго сочетанія трехъ основныхъ формъ выраженія.

Каждое изъ трехъ коренныхъ исчисленныхъ нами искусствъ можетъ быть подраздѣлено на *самостоятель-*

ное, т. е. такое, въ которомъ и форма и содержаніе подчинены идеѣ красоты, обработаны и изложены согласно цѣлямъ и требованіямъ эстетически-нравящагося; и *относительное*, или такое, въ которомъ изящная одна только форма, а содержаніе относится или къ теоретической, или къ практической дѣятельности духа. Такъ напр. Макбетъ Шекспира, Эгмонтъ Гёте, Евгеній Онѣгинъ Пушкина, принадлежатъ къ области словеснаго самостоятельнаго искусства, потому что въ нихъ и форма и содержаніе подчинены требованіямъ прекраснаго. Но исторія Карамзина, рѣчи Цицерона, діалоги Платона принадлежатъ къ области словеснаго относительнаго искусства, потому что въ нихъ изящна только форма, а содерженіе относится или къ области исторіи, или къ области морали и философіи и подчинено не требованіямъ красоты, а требованіямъ добра и истины.

Какъ въ искусствѣ словесномъ, такъ и во всякомъ другомъ находимъ мы произведенія прекрасныя и по содержанію и по формѣ, и произведенія прекрасныя по одной только формѣ, или лучше сказать, не прекрасныя, а только украшенныя, потому что въ прекрасномъ форма и содержаніе нераздѣльны, какъ душа и тѣло, и форму, которой содержаніе не принадлежитъ къ области прекраснаго, можно только украсить.

Кромѣ искусствъ самостоятельно-прекрасныхъ и относительныхъ, или украшающихъ, въ каждой отрасли искусствъ мы находимъ еще искусства подчиненныя однимъ условіямъ пользы житейской, удобства, прочности, т. е. такъ называемыя искусства механическія или ремесла.

Главное начало, на которомъ мы основали объясненіе разнообразныхъ явленій въ мірѣ искусства, заключается въ мысли о развитіи художественной дѣятельности подъ господствомъ одной изъ трехъ основныхъ эстетическихъ способностей и съ ея отличительнымъ характеромъ. Въ подтвержденіе всеобщности принятаго нами начала, въ подтвержденіе того, что это начало дѣйствительно проникаетъ собою жизнь искусства и повторяется въ его многообразныхъ явленіяхъ, мы покажемъ возможность вывести изъ того же самаго начала и раздѣленіе искусствъ на роды, покажемъ, что искусства тоническія имѣютъ ближайшее отношеніе къ чувству, образовательныя—къ фантазіи, словесныя—къ волѣ.

Область музыки—чувство. Только звуками можетъ быть выражена сокровеннѣйшая глубина духа, и тѣ движенія сердца, для которыхъ нѣтъ ни словъ, ни образовъ; только въ летучіе неосязаемые звуки можно заключить таинственный, неуловимый міръ чувства, съ его безотчетностію и неопредѣленностію. Правда, музыка вызываетъ также дѣятельность воображенія, но вызываетъ по связи звука съ образомъ, а не въ слѣдствіе прямой власти надъ воображеніемъ. Въ отвѣтъ на звуки чувства то грустные, то радостные, въ воображеніи мелькаютъ, въ неясныхъ очеркахъ, то свѣтлыя, то печальныя картины, случайно воскресаютъ слѣды давно знакомыхъ образовъ. Но звуками нельзя нарисовать данной и опредѣленной формы, нельзя представить того, а не другаго образа. Равнымъ образомъ звуками нельзя дѣйствовать прямо и непосредственно на нравственное чувство, на волю, нельзя высказать правила добродѣтели, представить примѣръ доблести, и только можно дѣй-

ствовать непосредственно, чрезъ очищеніе чувствъ и сердца.

Область искусствъ образовательныхъ — фантазія, представительница ума въ процессѣ художественномъ. Умъ теоретическій разсѣянныя впечатлѣнія чувствъ сводитъ въ одно общее родовое представленіе; умъ художественный, фантазія, безотчетные восторги чувства воплощаетъ въ ясный, опредѣленный, конкретный типъ красоты. По этой причинѣ произведенія ваянія и живописи дѣйствуютъ могущественно на фантазію и мало говорятъ чувству.

Мраморъ легко можетъ принять формы ясныхъ, опредѣленныхъ, стройныхъ образовъ фантазіи, и не можетъ служить средствомъ для выраженія волнующейся, измѣнчивой жизни чувства.

Область поэзіи по преимуществу — воля. Только поэзія можетъ выразить то, что́ недоступно для другихъ искусствъ — мысль отвлеченную, правило нравственности; только поэзія, развивая намъ картину человѣческой жизни, въ ея необходимой связи съ верховнымъ началомъ нравственности, дѣйствуетъ на волю прямо и непосредственно. Поэзія выше другихъ искусствъ не только потому, что можетъ прямо и непосредственно дѣйствовать на волю, менѣе доступную для другихъ искусствъ; но и потому, что, владѣя и средствами музыки, и средствами живописи, равно можетъ дѣйствовать и на чувство, и на воображеніе. Слово — органъ поэзіи, есть вмѣстѣ и звукъ и образъ: какъ звукъ, оно гибко и покорно всякому движенію чувства; какъ образъ, оно отчетливо и опредѣленно.

Вооруженный чуднымъ даромъ слова, поэтъ подчиняетъ своей власти всѣ образы фантазіи и всѣ звуки чувства, рисуетъ картины осязательныя, какъ мраморъ, и подвижныя, какъ волшебная струя звуковъ (а).

(а) См. *Krugs* Versuch einer systematischen Encyklopädie der schönen Künste 1802; *Cousin* du beau et de l'art, въ Revue des deux mondes 1845.

Изъ множества курсовъ Эстетики въ особенности можно рекомендовать учащимся: *Фикера* Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst in ihrem ganzen Umfange, Wien, 1830, какъ ученую компиляцію, въ которой предметъ изложенъ удобопонятно и съ возможною полнотою, и *Вебера* Aesthetik in 20 Vorlesungen, gehalten zu Bremen 1833, какъ сочиненіе замѣчательное по вѣрности и основательности взгляда на предметы искусства и общедоступности и одушевленности изложенія. Книга *Жанъ-Поля* (собственно *Фридриха Рихтера*) Vorschule der Aesthetik, Hamburg, 1804, второе изданіе, Tübingen 1813, также содержитъ въ себѣ, хотя и не въ системѣ, множество глубокихъ, поэтически высказанныхъ замѣчаній о сущности разныхъ сторонъ прекраснаго и въ особенности о поэзіи.

Эстетика *Вейсе* Syst. der Aest. als Wissensch. von der Idee der Schönheit, Leipzig, 1830, и Эстетика *Гегеля*, переведенная на Русскій языкъ *Модестовымъ*, заключаютъ въ себѣ очень много оригинальныхъ, глубокихъ и вѣрныхъ идей объ искусствѣ; но, къ сожалѣнію, изложены темно и неудобопонятно.

РУКОВОДСТВО

КЪ

ПОЗНАНІЮ

РОДОВЪ, ВИДОВЪ И ФОРМЪ

ПОЭЗІИ.

Опредѣленіе поэзіи составимъ слѣдуя правилу, предлагаемому Логикой для составленія опредѣленій вообще, т. е. укажемъ прежде ближайшій родъ, къ которому поэзія относится, какъ его видъ, потомъ изложимъ особенности, отличающія этотъ видъ отъ другихъ видовъ того же рода. Міръ поэзіи есть міръ изящнаго; міръ изящнаго въ предѣлахъ человѣческаго творчества мы назвали искусствомъ; поэтому, ближайшее родовое понятіе, къ которому поэзія относится, какъ понятіе видовое, есть понятіе объ искусствѣ. И такъ поэзія есть *искусство*. Но искусства, смотря по формамъ выраженія, раздѣляются на образовательныя, тоническія и словесныя. Органъ поэзіи есть слово, поэтому, поэзія есть *искусство словесное*. Каждый изъ трехъ главныхъ родовъ искусства, смотря потому, имѣютъ ли произведенія его цѣль чисто-художественную, или только служатъ средствомъ для выраженія цѣлей теоретическихъ и практическихъ, раздѣляется еще на искусства самостоятельныя и искусства относительныя. Цѣль поэзіи—чисто-художественная, поэтому, поэзія есть *искусство словесное самостоятельное*. *Опредѣленіе поэзіи.*

Имѣя уже понятіе о томъ, что такое искусство и на какіе роды и виды оно раздѣляется, мы поймемъ и опредѣленіе поэзіи, какъ словеснаго самостоятельнаго искусства. Слово »поэзія« употребляется часто не только

какъ названіе словеснаго самостоятельнаго искусства, но и какъ названіе изящнаго въ природѣ и названіе высокаго. Такъ говорятъ: »сколько поэзіи въ этихъ звукахъ; какая поэтическая картина; жизнь его была полна поэзіи.« Въ этихъ послѣднихъ случаяхъ слово »поэзія« употребляется не въ собственномъ, а въ переносномъ значеніи, какъ видъ вмѣсто рода, или какъ названіе вида превосходнѣйшаго вмѣсто названій другихъ видовъ того же рода. На такомъ точно основаніи у Римлянъ слово »virtus,« собственно мужество, употреблялось въ смыслѣ добродѣтели вообще.

Раздѣленіе поэзіи.

Міръ поэзіи, подобно міру жизни дѣйствительной, при всемъ разнообразіи своихъ явленій, представляетъ систематическое развитіе опредѣленнаго числа формъ родовыхъ, типическихъ. Главная задача теоріи поэзіи — сознать число, порядокъ и характеръ родовыхъ формъ поэзіи или, другими словами, главная задача теоріи поэзіи — раздѣлить поэзію на роды и виды.

Систему родовъ и видовъ поэзіи мы можемъ вывести и эмпирически, — изъ самой исторіи развитія поэзіи по родамъ и видамъ, и теоретически, — изъ начала общаго, заключающаго въ себѣ причину такого, а не другаго числа родовъ и видовъ. Каждый изъ этихъ двухъ главныхъ путей можетъ привести къ равно справедливымъ заключеніямъ, потому что система, развитая изъ вѣрнаго начала теоретическаго, должна быть согласна съ системою, заключающеюся въ самомъ бытіи предмета, и на оборотъ: система, основанная на безошибочномъ наблюденіи развитія предмета въ дѣйствительности, не должна противурѣчить системѣ, выведенной изъ вѣрнаго начала теоретическаго. Но справедливо также и то, что каждый изъ этихъ двухъ путей имѣетъ свои особенныя

достоинства и недостатки. Такъ, выводя систему родовъ и видовъ поэзіи единственно изъ наблюденія надъ ея историческимъ развитіемъ, мы можемъ быть вполнѣ увѣрены въ дѣйствительности замѣченныхъ нами родовыхъ формъ, но не можемъ навѣрно знать, всѣ ли родовыя формы исчислены нами, также не можемъ, не сославшись на какое либо теоретическое начало, показать причину необходимости такого, а не другаго числа родовыхъ формъ; принявъ же въ основаніе дѣленія начало общее, отвлеченное, и изъ него выводя роды и виды поэзіи, мы построимъ систему логически полную и совершенную, но, увлекшись соображеніями теоретическими, можемъ прійти къ заключеніямъ, несогласнымъ съ дѣйствительностію. Особенно для искусства безплодны такого рода логическія построенія: въ искусствѣ такъ важны внѣшнія качества и отличія формы, что почти необходимо изучать явленія искусства въ самой жизни искусства. Чтобы избѣгнуть ошибокъ, происходящихъ отъ односторонняго и исключительнаго слѣдованія одному изъ двухъ главныхъ способовъ дѣленія, постараемся, при раздѣленіи поэзіи на роды, пользоваться обоими вмѣстѣ, и такимъ образомъ восполнить недостатки одного достоинствами другаго.

Для осуществленія всѣхъ нравственныхъ цѣлей и стремленій человѣчества необходимо государство; поэтому только въ организмѣ государственномъ, вмѣстѣ съ развитіемъ жизни общества, органически, въ естественномъ порядкѣ своихъ главныхъ родовыхъ формъ, развивается и поэзія.

Во времена первобытныя, разрозненныя семейства и роды извѣстнаго племени не имѣютъ ни общихъ политическихъ цѣлей, ни общихъ гражданскихъ интере-

совъ и стремленій; поэтому поэзія временъ первобытныхъ не можетъ представить намъ ни картинъ жизни политической въ эпосѣ, ни картинъ внутренняго развитія въ драмѣ. Главная и господствующая тема поэзіи временъ первобытныхъ — чувство отдѣльныхъ лицъ; прямая и естественная форма выраженія этого чувства — пѣсня. Поэзію этого рода назовемъ *лирическою*.

Во времена первобытныя содержаніе поэзіи лирической ограничивается выраженіемъ чувствъ, внушаемыхъ пѣвцу важнѣйшими событіями жизни семейной: свадьбою, похоронами; главными занятіями, свойственными его племени: посѣвомъ, охотою. Съ развитіемъ народной жизни, съ появленіемъ новыхъ, гражданскихъ отношеній, поэзія лирическая измѣняетъ свое содержаніе; но не измѣняетъ своего характера: она по-прежнему служитъ выраженіемъ личныхъ чувствъ поэта.

Когда семейства и роды соединятся въ одно государственное цѣлое, тогда и поэзія, нашедши въ жизни народа новыя стихіи для своего содержанія, является въ новой формѣ — въ формѣ сказанія о подвигахъ героевъ, избранныхъ представителей народной жизни. Этотъ родъ поэзіи назовемъ *эпическимъ*.

Во время образованія поэзіи эпической измѣняются не только форма и содержаніе поэзіи, но и самое отношеніе ея къ обществу; изъ пѣсни — выраженія души отдѣльныхъ лицъ — она превращается въ литтературу — органъ чувствъ всего народа.

Къ временамъ первопачальнаго образованія литтературы книжной слѣдуетъ отнести появленіе такъ называемой поэзіи дидактической, или философіи и морали въ стихотворной формѣ. Народъ, въ началѣ общественнаго развитія, знакомится съ произведеніями своихъ поэтовъ

не изъ книгъ, а изъ пѣсенъ; пѣніе, сопровождаемое игрою на инструментѣ, составляетъ единственное средство передачи всякаго словеснаго произведенія; стихотворная форма — господствующую форму изложенія. Слѣдуя обычаю своего времени, и древніе философы, и древніе законодатели, передавали свои мысли тоже въ стихотворной формѣ. Такъ законодательство Ману написано стихами; такъ Селевкъ и Харондъ написали свои законы тоже въ стихахъ, которые вѣроятно распѣвались при извѣстныхъ торжественныхъ случаяхъ; такъ цѣлыя системы древнѣйшихъ философовъ Греціи изложены въ стихахъ.

Часто философы и моралисты временъ ближайшихъ къ героическимъ пользуются, для выраженія своихъ идей, не только господствующими метрическими формами поэзіи, но и цѣлыми картинами эпоса героическаго, получившими уже въ народѣ всеобщую извѣстность. Такимъ образомъ возникаетъ родъ дидактико-аллегорической литературы, въ которой художественныя формы изложенія употреблены только какъ средство для выраженія мысли теоретической, или практической. Примѣры такого рода стихотвореній находимъ въ разсказахъ Гезіода, въ Эзоповой баснѣ, въ произведеніяхъ аллегорической литературы среднихъ временъ. Стихотворенія дидактическія и дидактико-аллегорическія не должны быть относимы къ особому, самостоятельному роду поэзіи, потому что сущность поэзіи заключается не въ стихотворной формѣ, а въ художественномъ достоинствѣ содержанія.

За періодомъ внѣшнихъ подвиговъ и внѣшняго историческаго развитія слѣдуетъ въ жизни народа періодъ развитія внутренняго. Поэзія, повторяя въ волшебномъ мірѣ вымысла, подъ видомъ дѣйствія, это новое напра-

вленіе жизни дѣйствительной, представляетъ намъ новую родовую форму — *драматическую*.

Образованіемъ поэзіи драматической завершается кругъ главныхъ, родовыхъ формъ поэзіи. Поэзія, достигнувъ, вмѣстѣ съ жизнію, полноты своего развитія, въ дальнѣйшихъ произведеніяхъ своихъ представляетъ смѣшеніе и повтореніе своихъ прежнихъ оригинальныхъ формъ. Таковъ характеръ поэзіи временъ Александрійскихъ.

Такое число главныхъ періодовъ народной жизни и вмѣстѣ съ тѣмъ и главныхъ родовыхъ формъ поэзіи основывается, какъ кажется, на постепенномъ и послѣдовательномъ развитіи трехъ коренныхъ силъ человѣческаго духовнаго организма: чувства, ума и воли. Такъ какъ чувству принадлежитъ главнымъ образомъ внутренняя сторона жизни; фантазіи — представительницѣ ума въ дѣлѣ художественнаго творчества — внѣшняя; волѣ, самой полной и совершеннѣйшей изъ всѣхъ силъ нашего духа — и внѣшняя и внутренняя; то, основавъ дѣленіе поэзіи на роды на этомъ началѣ, должно сказать, что роды поэзіи означаютъ преимущественное выраженіе или внутренней стороны жизни, или внѣшней, или совокупность того и другаго выраженія. Поэтому, при полномъ развитіи искусства, какое находимъ у народовъ, стоящихъ на высшей степени образованности, всѣ три рода поэзіи могутъ находиться одновременно. Впрочемъ, такъ какъ духъ человѣческій развивается органически, всѣми своими силами и способностями вмѣстѣ, только съ характеромъ способности господствующей; то поэтому, во всѣ времена развитія, встрѣчаемъ произведенія, относящіяся ко всѣмъ тремъ родамъ поэзіи, но съ характеромъ рода господствующаго, что, какъ увидимъ, послу-

жить намъ основаніемъ для раздѣленія родовъ поэзіи на виды.

Такимъ образомъ, при раздѣленіи поэзіи на роды мы имѣли болѣе въ виду содержаніе поэзіи, нежели форму. Лирическая поэзія заимствуетъ свое содержаніе по преимуществу изъ отношеній быта патріархальнаго; эпическая воспроизводитъ жизнь временъ героическихъ; драматическая возникаетъ во времена позднѣйшей гражданственности. Но съ измѣненіемъ содержанія измѣняется и форма поэзіи, такъ что тремъ главнымъ родамъ содержанія соотвѣтствуютъ и три главные рода формы: пѣсня, сказаніе и дѣйствіе. Дѣленіе наше есть дѣленіе столько же по содержанію, сколько и по формѣ (а).

ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ ЛИРИЧЕСКОЙ.

Опредѣленіе поэзіи лирической.

Душа поэта, изливаясь въ лирическихъ звукахъ, сама себя избираетъ предметомъ художественнаго творчества, воспроизводитъ въ искусствѣ свой собственный міръ чувствъ, понятій и убѣжденій; поэзія лирическая есть поэзія, имѣющая своимъ содержаніемъ личность пѣвца. Личность поэта выражается и въ другихъ родахъ поэзіи — въ эпосѣ и въ драмѣ, но въ нихъ она выражается только *посредственно*, т. е. во взглядѣ поэта на предметъ, составляющій содержаніе произведенія; напротивъ того, въ лирѣ — *непосредственно*, какъ самое содержаніе.

(а) *Krug's* encyklopädisch-philosophisches Lexikon, 2-te Aufl. Leipzig, 1832 — 1838, статья: Dichtungsarten. Много глубокихъ замѣчаній о родахъ поэзіи въ сочин: *Жанъ-Поля*: Vorsch. der Aesth. 2-е изд. 1813; *Давыдова* Чтенія о Словесности, Курсъ III. Чт. XXXI.

Свойства поэзіи лирической:
а. Общечеловѣческое достоинство воспѣваемаго чувства.

Хотя личность поэта и составляетъ исключительное содержаніе лирической поэзіи, однако поэтъ, если не хочетъ уронить художественнаго достоинства своего произведенія, не долженъ воспѣвать въ немъ своихъ эгоистическихъ интересовъ и обстоятельствъ мелочныхъ. Напротивъ, голосъ лирическаго поэта долженъ быть эхомъ только высокаго и прекраснаго, — роднаго человѣчеству всѣхъ временъ и народовъ. Какъ вѣчно-священна сердцу человѣческому власть только чувствъ высокихъ, а не власть побужденій низкихъ и чувственныхъ, такъ вѣчно неувядаема прелесть только тѣхъ пѣсенъ, въ которыхъ воспѣты чувства высокія.

б. Искренность.

Невольные, безъискуственные звуки пѣсни могутъ быть исторгнуты у души однимъ только искреннимъ чувствомъ; поэтому, всякое истинно-лирическое стихотвореніе должно отличаться *искренностью* воспѣваемаго въ немъ чувства. Притворство, ложная восторженность, искусственная простота, болѣе всего противны духу поэзіи лирической. И восторженный гимнъ Пиндара, и пламенный сонетъ Петрарки, и веселая пѣсня Беранже, и меланхолическая простонародная Русская дума, были выраженіемъ чувства различнаго по характеру и силѣ, но равно искренняго.

в. Краткость.

Душа поэта не можетъ долго оставаться подъ вліяніемъ одного и того же чувства, особенно если это чувство сильно; поэтому, слѣдствіемъ самой искренности и задушевности лирическаго стихотворенія есть его *краткость*. Только произведенія лирики искусственной, плодъ ума, а не искренняго чувства, бываютъ растянуты.

г. Фигуральность и сво-

Поэтъ лирическій, желая представить въ изящныхъ образахъ неуловимый міръ чувства, по необходимости

прибѣгаетъ къ тропамъ и фигурамъ; желая высказать всю силу своихъ восторговъ и всю глубину страсти, невольно употребляетъ обороты, часто несогласные съ принятыми и уже утвердившимися правилами прозаической рѣчи. Отъ этого въ лирическомъ стихотвореніи болѣе, нежели во всякомъ другомъ, допускаются *фигуральность* и *свобода* выраженій. *бода выраженій.*

Въ эпосѣ поэтъ рисуетъ картину судебъ свершившихся; въ драмѣ—свершающихся предъ глазами зрителя. Поэтому, въ эпосѣ и драмѣ онъ только воспроизводитъ, по законамъ искусства, то, что существуетъ внѣ его. Въ минуту вдохновеннаго, но спокойнаго творчества, онъ обдумываетъ планъ цѣлаго, соображаетъ части съ цѣлымъ, занимается отдѣлкою подробностей. Но въ лирѣ, поэтъ не только пѣвецъ, но и сюжетъ пѣсни, изливающейся изъ души подъ вліяніемъ настоящей минуты. Покоряясь силѣ невольнаго увлеченія, онъ не можетъ въ одно и то же время пѣть, обдумывать планъ пѣсни и заниматься обработкою отдѣльныхъ частей. Вслѣдъ за мелькающими картинами воображенія, вслѣдъ за измѣняющимися порывами сердца, лира его издаетъ невольные звуки; онъ переходитъ отъ предмета къ предмету; едва намёкомъ успѣлъ высказать одно чувство, уже увлекается другимъ. Поэтому, стихотвореніе лирическое не можетъ отличаться послѣдовательностью и строгою отчетливостью изложенія. Подобно музыкальной піесѣ, оно часто переходитъ изъ тона въ тонъ, и поражаетъ насъ звуками неожиданными. Это свойство лирической поэзіи можетъ быть названо *лирическимъ безпорядкомъ*. Особенно частые его примѣры находимъ въ нашихъ народныхъ пѣсняхъ. Въ нихъ картины воображенія и соотвѣтствующія имъ чувства и мысли мелькаютъ быстро и внезапно. *д. Лирическій безпорядокъ.*

г. Связь съ музыкой и разнообразіе метра,

Ни одинъ родъ поэзіи не имѣетъ такой близкой, непосредственной связи съ музыкальностью размѣра, какъ лира. Въ минуту восторга, пѣсня должна излиться изъ души поэта въ полнотѣ поэтическаго языка и музыкальной мѣры. Но какъ разнообразно движеніе чувства лирическаго поэта, такъ можетъ быть разнообразно и движеніе ритмическое въ его піесѣ. Вмѣстѣ съ порывами то усиливающимися, то ослабѣвающими, вмѣстѣ съ переходами изъ тона въ тонъ, измѣняется и стихотворный размѣръ пѣсни. Поэтому, къ отличительнымъ чертамъ поэзіи лирической можетъ быть отнесено еще разнообразіе метра.

И такъ, главныя отличительныя свойства поэзіи лирической суть слѣдующія: нравственное достоинство и искренность воспѣваемаго чувства; краткость пѣсни; фигуральность и свобода выраженій и разнообразіе метра.

Раздѣленіе поэзіи лирической на виды.

Аристотель, составившій свою піитику изъ наблюденій надъ поэзіею Греческою, раздѣлилъ поэзію на роды и виды по формамъ поэзіи Греческой; а такъ какъ піитика Аристотеля послужила основаніемъ этой науки и въ Европѣ, то и въ Ново-Европейскихъ курсахъ піитики, при раздѣленіи поэзіи на роды и виды, долгое время исчислялись только формы поэзіи Греческой, исчисленныя у Аристотеля. Такъ, къ видамъ поэзіи лирической относили оду, элегію, диѳирамбъ, пэанъ и проч. Впослѣдствіи къ этимъ предполагаемымъ видамъ прибавили, какъ виды же, формы Ново-Европейской лирической поэзіи: сонетъ, балладу, рондо, кантату, тріолетъ, и формы лирики восточной: касиду, газель. Но такое раздѣленіе на виды, основанное на простомъ исчисленіи формъ, развившихся у того или другаго народа, не имѣетъ достоинства дѣленія философскаго, требуемаго

наукой. Видъ, подобно роду, есть нѣчто всеобщее, необходимое, есть типъ, существующій въ творческихъ нѣдрахъ природы, независимо отъ всякихъ внѣшнихъ условій времени и мѣста. Если бы дѣленіе поэзіи лирической на виды основать на исчисленіи формъ ея, то было бы столько видовъ, сколько формъ. Притомъ, съ появленіемъ на сценѣ историческаго развитія новаго народа, являются у него и новыя, ему свойственныя формы поэзіи. Заключеніе же, что виды поэзіи безпрестанно умножаются, — было бы несогласно съ понятіемъ о видѣ. Какъ розы, выросшія изъ однихъ и тѣхъ же сѣмянъ на поляхъ Греціи, Франціи, Германіи и Россіи, не составляютъ для ботаника различныхъ видовъ розы, такъ и лирическія пѣсни, возникшія въ Греціи, Франціи, Германіи и Россіи, изъ однихъ и тѣхъ же началъ художественнаго развитія и при сходныхъ условіяхъ жизни общественной, не смотря на различіе въ формѣ, не должны быть относимы къ различнымъ видамъ лирики. И военная, или патріотическая элегія Грековъ, и сирвентъ Ново-Европейскій, различны по формѣ, но по внутреннему характеру принадлежатъ къ одному и тому же виду. Такимъ образомъ, отвергнувъ раздѣленіе, основанное на исчисленіи формъ поэзіи, мы постараемся указать число дѣйствительныхъ, коренныхъ видовъ, которыхъ эти формы были только разнообразнымъ повтореніемъ.

Три главные рода поэзіи соотвѣтствуютъ тремъ главнымъ періодамъ исторической жизни народа; развитіе же какъ родовъ поэзіи, такъ и періодовъ жизни условливается постепеннымъ развитіемъ трехъ главныхъ силъ нашего духовнаго организма. Но силы человѣческаго духа и въ жизни, и въ поэзіи развиваются не порознь,

а всѣ вмѣстѣ, съ тѣмъ только различіемъ, что въ извѣстное время развитія та или другая сила господствуетъ надъ прочими. Такъ воля, являясь въ человѣкѣ въ полномъ развитіи только по достиженіи имъ зрѣлаго возраста, существуетъ и въ дѣтствѣ, только подъ господствомъ силы, приличной возрасту дѣтскому. Вслѣдствіе такого, органически полнаго и стройнаго развитія человѣческаго духа, по всѣмъ сторонамъ его дѣятельности, мы въ каждомъ изъ трехъ главныхъ родовъ поэзіи открываемъ по три вида. Каждый изъ этихъ видовъ, сохраняя отличительныя черты своего рода, видовыми признаками примыкаетъ къ тому роду, при господствѣ и подъ вліяніемъ котораго развивался. Такъ въ первомъ періодѣ общественной жизни, господство принадлежитъ поэзіи лирической, но въ ея господствующей средѣ существуютъ и два другіе рода поэзіи: эпосъ и драма. Эпосъ существуетъ, какъ преданіе баснословное, миѳическое, драма, — какъ пѣсня обрядовая, содержанія религіознаго или гражданскаго. Эти-то начатки поэзіи эпической и драматической, запечатлѣнные характеромъ лиризма, составляютъ два первые вида эпоса и драмы (а). На второй ступени общественнаго развитія, въ вѣкъ эпоса, развивается, вмѣстѣ съ эпосомъ, и поэзія лирическая, которая, заимствуя свое содержаніе изъ временъ героическихъ, является въ новомъ видѣ. Та же поэзія лирическая продолжаетъ существовать и въ вѣкѣ драмы, но, отличаясь содержаніемъ, свойственнымъ временамъ позднѣйшей гражданственности, является опять въ новомъ видѣ. Но эпосъ и драма имѣютъ содержаніе объективное: предметъ ихъ бытъ семейный и гражданскій. Отношенія этого быта явнымъ об-

(а) Другіе виды эпоса и драмы будутъ показаны въ своемъ мѣстѣ.

разомъ измѣняются въ три различныя эпохи общественной жизни; поэтому явно и рѣзко опредѣляются отличія въ содержаніи трехъ видовъ эпоса и драмы, соотвѣтствующихъ этимъ эпохамъ. Не такъ легко опредѣлить видовыя отличія въ содержаніи поэзіи лирической; потому что во всѣ періоды жизни, на всѣхъ ступеняхъ умственнаго и нравственнаго развитія, любовь и дружба, радость и горе, составляющія предметъ лирики, доступны душѣ человѣка и высказываются въ ней почти однимъ и тѣмъ же образомъ. Впрочемъ, и въ содержаніи поэзіи лирической, въ различныя эпохи ея развитія, есть большое различіе. Любовь Римлянина утонченнаго Августова вѣка выражается не такъ, какъ любовь кочующаго Калмыка. Байронъ не могъ сложить своихъ пѣсенъ въ вѣкъ Гомера, ни Беранже своихъ — въ вѣкъ Провансальскихъ трубадуровъ. Нѣтъ сомнѣнія, что каждому изъ этихъ трехъ видовъ лирики соотвѣтствуетъ въ поэзіи народа и особая наружная форма. Такъ въ Греціи древнѣйшія формы лирики временъ первобытныхъ, съ развитіемъ жизни, уступили мѣсто элегіи, потомъ элегія была замѣнена одою; такъ и въ новой Европѣ однѣ формы поэзіи лирической смѣнялись другими: пѣсня любовная уступила мѣсто сирвенту, сирвентъ — сонету. Для обозначенія этихъ общихъ видовыхъ формъ, мы не употребимъ ни названія элегіи, ни оды, ни сирвента, ни сонета, чтобы вновь не смѣшать понятія о формѣ поэзіи того или другаго народа съ понятіемъ о формѣ видовой, повторяющейся въ поэзіи всѣхъ народовъ (а).

(а) *Herder's* Sämmtliche Werke 1830. T. 20. Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst; самое полное изъ сочиненій по теоріи лирической поэзіи. Профессора *Давыдова* Чтенія о Словесности. Кур. III. Чт. XXXIII.

А. ФОРМЫ И ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕ-ВОСТОЧНОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗІИ.

КИТАЙСКАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ.

Мнѣніе о какомъ-то особенномъ, одностороннемъ развитіи искусства и науки на Востокѣ основано болѣе на предположеніяхъ, нежели на дѣйствительномъ познаніи жизни древне-восточныхъ народовъ. Напротивъ, судя по неизмѣняющемуся богатству силъ человѣческой природы, должно полагать, что древній, до-Магометанскій Востокъ не уступалъ въ просвѣщеніи и образованности ни Греціи и Риму, ни современной намъ Европѣ. Развалины Персеполиса и Хорасабада, остатки Китайской стѣны, пирамиды Египта, Индійскія пагоды, слѣды искусственныхъ дорогъ въ странахъ теперь пустынныхъ и уцѣлѣвшіе памятники искусствъ и словесности служатъ несомнѣннымъ доказательствомъ высокой и оригинальной образованности древняго Востока.

Хотя между всѣми восточными государствами Китайское считается древнѣйшимъ; однако немногіе, какъ кажется, памятники Китайской литтературы могутъ быть отнесены къ древнѣйшему періоду исторіи Востока: большая часть ихъ принадлежитъ временамъ Монгольскаго владычества въ Китаѣ. Но какъ отлична литтература Индійская, возникшая подъ вліяніемъ Магометанства, отъ древней литтературы Браминовъ, какъ отлична поэзія древней Греціи отъ поэзіи нынѣшнихъ Грековъ,

такъ отлична вѣроятно и словесность древняго Китая отъ словесности Монгольскаго Китая: между ними есть связь внѣшняя, матеріальная, основанная на языкѣ, но нѣтъ связи внутренней, нѣтъ сходства въ характерѣ и духѣ. Въ новѣйшей Китайской литературѣ живой и оригинальный типъ древне-восточнаго искусства является въ какомъ-то неестественномъ, извращенномъ видѣ, подобно правамъ и быту гражданскому этого одряхлѣвшаго общества.

Въ пятомъ столѣтіи до Р. Х., Конгъ-фу-цеу извлекъ изъ древнихъ рукописей, хранящихся въ Китайской Императорской библіотекѣ, замѣчательнѣйшія произведенія Китайской литературы и составилъ изъ нихъ собраніе, извѣстное подъ именемъ Шу-кингъ. Къ числу памятниковъ, вошедшихъ въ составъ этого собранія, принадлежитъ и Ши-кингъ, родъ лирической антологіи, заключающей въ себѣ до трехъ сотъ пѣсенъ и раздѣленной на четыре отдѣленія. Всякій вассалъ Китайской Имперіи, владѣющій особою провинціею, являясь ко Двору, обязанъ былъ представить Императору лучшую и новѣйшую пѣсню изъ числа извѣстныхъ въ его провинціи. Императоръ передавалъ эту пѣсню для разбора придворнымъ ученымъ. Пѣсня, удостоившаяся одобренія Императора и вельможъ, распѣвалась при совершеніи торжественнаго жертвоприношенія, потомъ списывалась и хранилась въ Императорской библіотекѣ. Изъ этихъ-то стихотвореній, принадлежащихъ различнымъ временамъ и различнымъ провинціямъ, состоитъ первое отдѣленіе Ши-кингъ-Куэфонгъ, т. е. нравы Имперіи. Второе и третье отдѣленіе Ши-кингъ состоятъ изъ пѣсенъ, въ которыхъ, во время торжественныхъ въѣздовъ и аудіенцій, воспѣвалась слава Императоровъ и мудрость Китайскихъ

законовъ. Пѣсни эти, по возвышенности духа и красотамъ изложенія, вполнѣ заслуживаютъ свое названіе одъ. Въ четвертомъ отдѣленіи заключаются гимны въ честь великихъ мужей древности и вообще въ честь предковъ.

Добродѣтели семейныя, составляющія и теперь отличительную черту Китайскихъ нравовъ, въ древности были душею Китайскаго общества; поэтому почти всѣ Китайскія пѣсни посвящены чувству любви семейной и семейнымъ добродѣтелямъ: въ нихъ по большей части воспѣвается глубокое уваженіе къ памяти предковъ, безусловная преданность волѣ родительской, братская любовь и т. п. Стихосложеніе Китайское сначала было очень просто, именно риѳмъ его былъ основанъ на аллитераціи, состоящей въ періодическомъ повтореніи однихъ и тѣхъ же звуковъ; потомъ Китайскіе поэты стали подчинять стихосложеніе свое различнымъ, все болѣе и болѣе труднымъ условіямъ: параллелизма, аллитераціи, риторическихъ удареній, числа слоговъ и риѳмы, такъ что въ настоящее время версификація Китайская есть одна изъ труднѣйшихъ. Для удовлетворенія трудностямъ версификаціи, въ Китайской поэзіи позволяются различныя грамматическія вольности, которыя, въ соединеніи съ безпрестанными иносказаніями и фигуральными выраженіями, дѣлаютъ малѣйшее Китайское стихотвореніе до-того темнымъ, что для уразумѣнія его необходимо самое полное и совершенное знаніе языка, нравовъ и исторіи Китая (а).

(а) *Abel-Remusat*, Nouveaux mélanges asiatiques. Ч. I. 1829; *Klaproth's* Asiatisches Magasin, Weimar, 1802. Bd. II.

ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ ИНДІЙЦЕВЪ.

Обиліемъ памятниковъ Индійская литература превосходитъ всѣ другія. Къ сожалѣнію часть этихъ памятниковъ извѣстна намъ по однимъ только заглавіямъ, другихъ мы знаемъ содержаніе, можемъ опредѣлить художественное достоинство; но почти ни одинъ изъ нихъ не изслѣдованъ еще въ связи съ исторіею Индіи, ни одного не пояснено отношеніе къ жизни общества, котораго онъ былъ плодомъ и выраженіемъ.

Языкъ Санскритскій—книжный языкъ древнихъ Индійцевъ — принадлежитъ къ огромному семейству такъ называемыхъ языковъ Индо-Европейскихъ. Языкъ этотъ отличается полнотою и послѣдовательностію формъ грамматическихъ и высокимъ философскимъ развитіемъ.

Стихосложеніе Санскритское, подобно Греческому, метрическое, но кромѣ условій метрическаго, въ Санскритскомъ мы находимъ еще условіе стихосложенія Ново-Европейскаго — риѳму, и условіе стихосложенія восточнаго — параллелизмъ, котораго основа заключается въ риѳмическомъ движеніи самаго смысла, вмѣстѣ съ риѳмическимъ движеніемъ звуковъ стихотворной фразы. Господствующая метрическая форма древнѣйшей Индійской поэзіи, — шлока; она состоитъ изъ двухъ восьмистопныхъ ямбическихъ стиховъ. Какъ въ шлокѣ, такъ и въ строфахъ, состоящихъ изъ 4, 10 и 12 стиховъ, мысль, вслѣдствіе параллелизма, всегда располагается симметрическими членами въ двухъ соотвѣтствующихъ себѣ частяхъ строфы.

Къ превосходнѣйшимъ изъ извѣстныхъ намъ памятниковъ лирической Индійской поэзіи принадлежатъ Гитаговинда (Жилище пастуховъ), Мегадута (Облако вѣстникъ) и Гатакарпарамъ (Разбитый сосудъ). Первое изъ этихъ стихотвореній приписывается Яядевѣ и состоитъ изъ ряда эротическихъ пѣсенъ, дышущихъ всею роскошью восточной природы и всею силою страсти. Любовь Кришны и пастушки Рады, измѣна Кришны, тоска оставленной пастушки, примиреніе любящихся, при посредствѣ вѣрной подруги Рады, и восторги счастливой любви— составляютъ содержаніе Гитаговинды.

Мегадута — превосходная элегія — принадлежитъ Калидасѣ. Дева, изгнанный изъ Индійскаго Олимпа и разлученный съ нѣжно-любимою имъ супругой, увидѣвъ однажды облака, несущіяся отъ юга къ сѣверу, къ его любимой родинѣ, ввѣряетъ имъ свою грусть и привѣтствіе своей супругѣ.

Гатакарпарамъ — элегія, имѣющая большое сходство какъ по содержанію, такъ и по формѣ съ Мегадута. Въ ней тоже изображена грусть супруги объ отсутствующемъ супругѣ и тоже пересылаются нѣжныя привѣтствія отсутствующему (а).

Б. ФОРМЫ И ПАМЯТНИКИ ГРЕЧЕСКОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗІИ.

Съ лирической поэзіи начинается развитіе поэзіи народа вообще, но не съ лирической начинается разви-

(а) *Fr. Schlegel's* Ueber die Sprache und Weisheit der Indier, Heidelberg, 1808; *его же* Geschichte der alten und neuen Litteratur (Русс. перев. изд. 2. Спб. 1834.); *Fr. Adelung* Versuch einer Litteratur der Sanskrit. St.-Petersburg, 1850; Проф. *Шевырева* Исторія поэзіи. Москва, 1835.

тіе поэзіи книжной. Образованіе литтературы книжной принадлежитъ временамъ ближайшимъ къ поэзіи эпической, поэтому на первыхъ страницахъ этой литтературы встрѣчаемъ не лиру, но эпосъ.

Позднѣйшее искусственное образованіе поэзіи лирической было причиною несправедливаго мнѣнія объ ея позднѣйшемъ образованіи вообще. Какъ въ Европѣ, еще до появленія героическаго эпоса, въ его искусственномъ видѣ, существовало въ устахъ народа множество формъ поэзіи лирической; такъ вѣроятно и въ Греціи, еще до появленія героическаго эпоса, приписываемаго Гомеру, существовало множество формъ лирическихъ. Но какъ въ Европѣ, такъ и въ Греціи только нѣкоторыя изъ этихъ лирическихъ формъ получили образованіе искусственное, и то уже послѣ искусственнаго образованія поэзіи эпической. Что касается до древнѣйшей лирики, существовавшей въ устахъ народа, то та отчасти погибла, вмѣстѣ съ обычаями, занятіями и обрядами первобытной жизни, съ которыми тѣсно соединялась, отчасти сохранилась, хотя и въ измѣненномъ видѣ. И въ вѣкъ Перикла, какъ и во времена до-историческія, народъ сопровождалъ пѣснею главнѣйшія событія жизни: свадьбу, похороны; главнѣйшія занятія своего быта: посѣвъ, жатву и т. п. Но формы этой народной лирической поэзіи не получили образованія искусственнаго, не внесены въ литтературу книжную, поэтому не внесены позднѣйшими теоретиками и въ систему формъ лирическихъ. Бытъ земледѣльческій временъ первобытныхъ, во времена позднѣйшія, уступилъ мѣсто быту государственному; пѣсня бытовая земледѣльческая и пастушеская — пѣснѣ бытовой гражданской. Къ разряду бытовыхъ гражданскихъ пѣсенъ Греціи принадлежитъ элегія.

Элегія.

Теперь съ словомъ »элегія« привыкли соединять понятіе о стихотвореніи любовнаго и по большей части печальнаго содержанія; но у Грековъ этимъ словомъ выражалось не содержаніе стихотворенія, а только его наружная метрическая форма. Элегеіонъ „ἐλεγεῖον“ означаетъ не болѣе, какъ соединеніе гекзаметра съ пентаметромъ, названное въ послѣдствіи дистихомъ, и элегія — стихотвореніе, состоящее изъ такихъ дистиховъ (а).

Тѣснѣйшая связь съ жизнію, съ бытомъ общественнымъ и гражданскимъ составляетъ отличительную черту поэзіи Греческой не только народной, но и искусственной: эпосъ былъ украшеніемъ пировъ царей — героевъ и общественныхъ собраній монархической Греціи; драма была неразлучна съ религіознымъ обрядомъ; гимны Пиндара раздавались въ честь побѣдителей на играхъ. Подобно тому, и элегія имѣла свое особенное мѣсто, свое такъ сказать практическое назначеніе въ гражданскомъ быту Греціи. Когда исчезли въ Греціи монархическія формы быта общественнаго — исчезъ и эпосъ, исчезли и поколѣнія рапсодовъ, воспѣвавшихъ подвиги царей — героевъ. Мѣсто интересовъ жизни монархической заняли интересы жизни гражданской въ городахъ и республикахъ; мѣсто эпоса — элегія, посвященная славѣ

(а) Судя по тому, что у позднѣйшихъ Грековъ элегосъ „ἔλεγος“ означало пѣсню скорбную, плачевную, безъ всякаго впрочемъ отношенія къ ея формѣ, должно полагать, что первоначально въ формѣ элегіи, т. е. въ формѣ дистиховъ существовали пѣсни похоронныя, родъ Римскихъ ненній. Такъ какъ слово элегосъ не объясняется удовлетворительно никакимъ словомъ Греческаго корня; то предполагаютъ, что Іоняне заняли это слово, вмѣстѣ съ самымъ родомъ стихотворенія, у сосѣдственныхъ имъ Малоазіатскихъ народовъ, у Карійцевъ и Лидянъ, которые славились у древнихъ Грековъ своими похоронными пѣснями.

подвиговъ гражданскихъ, устройству внутреннему, правамъ гражданъ.

Элегія, ставъ для Греціи республиканской тѣмъ, чѣмъ былъ эпосъ для Греціи монархической, заняла и мѣсто эпоса. Какъ пѣсни рапсодовъ раздавались на пирахъ царей и героевъ, такъ пѣсни элегическія — на пирахъ гражданъ. Мѣсто элегіи — общественныя и частныя пиршества, и въ особенности та часть ихъ, которая у Грековъ называлась комосомъ. — На этихъ пиршествахъ, поэтъ элегическій обращалъ вниманіе своихъ согражданъ на всѣ важнѣйшіе современные вопросы, касался всѣхъ важнѣйшихъ интересовъ республики. Поэтому, элегія то дышетъ войною, то занимается политикой, то преподаетъ наставленія, то воспѣваетъ нравы гражданъ, и такимъ образомъ служитъ лучшимъ памятникомъ внѣшней жизни и внутренняго устройства древней Греціи. Смотря по различію содержанія, элегію раздѣляютъ на военную, гражданскую, нравственную и любовную.

Каллинъ. Древнѣйшій памятникъ Греческой элегической поэзіи находимъ въ отрывкахъ элегіи Каллина. Каллинъ жилъ въ то время, когда его соотечественникамъ, южнымъ Іонянамъ, угрожало вторженіе Киммеріянъ, появившихся въ VII в. до Р. Х. въ Малой Азіи. — Это ожидаемое вторженіе было причиною воинственнаго характера и содержанія элегіи Каллина, который желалъ ими воспламенить мужество и патріотизмъ своихъ согражданъ.

Тиртей. Точно такое же содержаніе и элегіи Тиртея, Аѳинянина, явившагося въ Спартѣ, во время второй Мессенской войны (660 до Р. Х.). Разсказъ позднѣйшихъ Грековъ о томъ, что Тиртей пѣлъ свои элегіи во время самыхъ битвъ и походовъ, подлежитъ сомнѣнію. Для битвъ

и походовъ Спартанцы имѣли особаго рода военныя пѣсни, эмбатеріи; элегіи же Тиртея, подобно элегіямъ всѣхъ другихъ древнихъ писателей, были вѣроятно пѣсни застольныя.

Архилохъ. Украшеніемъ Спартанскаго симпозіона была элегія военно-патріотическая, но въ тѣхъ обществахъ, которыхъ правамъ были чужды высокіе патріотическіе интересы, элегія обратилась въ застольную пѣсню содержанія легкаго и веселаго. Такъ Іонянинъ Архилохъ въ элегіяхъ своихъ воспѣвалъ вино, приносящее забвеніе заботъ — (λαθικηδής). Архилоху приписывается и сочиненіе нѣсколькихъ похоронныхъ элегій. Элегіи этого рода слѣдуетъ различать отъ собственно похоронныхъ пѣсенъ. Трены – пѣсни похоронныя, пѣлись во время самыхъ похоронъ; похоронныя же элегіи—во время пиршества, которое слѣдовало послѣ похоронъ.

Мимнермъ. Когда Іонія подпала подъ власть царей Лидійскихъ (600 до Р. Х.), тогда элегіи ея утратили свой прежній воинственно-патріотическій характеръ. Мимнермъ, Іонянинъ изъ Смирны, воспѣваетъ не войну и мужество, подобно соплеменнику своему Каллину, но любовь, утѣшительницу смертныхъ во всѣхъ страданіяхъ ихъ мимолетной жизни. Печально-эротическій тонъ элегіи Мимнерма, бывшій слѣдствіемъ паденія политической свободы Іоніи и вмѣстѣ съ тѣмъ паденія прежнихъ нравовъ и прежнихъ интересовъ, сталъ впослѣдствіи господствующимъ тономъ элегіи.

Симонидъ Кеосскій. Симонидъ Кеосскій, жившій во время Персидскихъ войнъ, извѣстенъ какъ сочинитель превосходныхъ похоронныхъ элегій. Въ однѣхъ изъ этихъ элегій оплакана смерть героевъ, падшихъ на поляхъ Марѳонскихъ

и въ битвѣ Платейской: другія, подобно элегіямъ Архилоха, посвящены памяти отдѣльныхъ лицъ.

Ѳеогнисъ, Ксенофанъ.

Отъ политической элегіи Каллина и Тиртея, отъ любовной элегіи Мимнерма и скорбной элегіи Симонида должно отличать элегію гномическую Ѳеогниса, Ксенофана, Фокилида, Солона и другихъ мыслителей, которые въ формѣ элегіи излагали мораль и размышленіе. Элегическія двустишія этихъ писателей, извѣстныя у древнихъ подъ именемъ гномовъ, принадлежатъ къ области поэзіи дидактической, или правильнѣе къ области философіи.

Элегія Александрійская.

Поэзія Греціи, достигнувъ, вмѣстѣ съ жизнію народа, всей полноты развитія, исчерпавъ всю свою творческую силу, стала потомъ подражать самой себѣ, стала искусственно повторять свои прежнія, оригинальныя формы. Примѣръ такого подражанія находимъ уже въ элегической поэмѣ Антимаха, современника Платона. Предметъ этой поэмы, написанной элегическимъ размѣромъ, есть скорбь поэта объ утратѣ его дѣйствительной или, быть можетъ, вымышленной любимицы. Элегія Антимаха, какъ произведеніе чисто-искусственное, вѣроятно не распѣвалась, подобно эротической элегіи Мимнерма, въ кругу друзей собесѣдниковъ, но предназначена была только для чтенія. Съ этихъ поръ неизмѣннымъ предметомъ искусственной элегіи Грековъ стали или восторги любви счастливой, или тоска и скорбь любви несчастной. Таковъ былъ господствующій характеръ содержанія элегіи во времена школы Александрійской, съ такимъ она перешла въ искусственную поэзію Рима, съ такимъ является и въ подражательной Ново-Европейской поэзіи (a).

(a) *Weber* Die elegischen Dichter der Hellenen, Frankf. 1826; *K. Otf. Müller* Geschichte der Griechisch. Litt. 1841. — *Dr. Karl Rosenkranz* Handbuch einer allg. Gesch. der Poesie. Halle, 1832.

Эпиграмма. Первоначально эпиграмма была дѣйствительно то, что́ выражаетъ смыслъ этого слова—надпись. Быть можетъ, сначала эпиграммы полагались на однихъ только могильныхъ памятникахъ; доказательствомъ этому служитъ связь древней эпиграммы съ элегіею. Какъ выраженіе чувства скорби объ утратѣ милыхъ сердцу, древняя эпиграмма была близка къ похоронной элегіи, и потому писалась тѣмъ же элегическимъ размѣромъ. Даже можно предполагать, что на гробницахъ, вмѣсто особыхъ эпиграммъ, выставлялись только избранные дистихи изъ элегій, сложенныхъ поэтомъ въ честь покойника (а). Потомъ подобнаго рода эпиграммы, въ той же самой метрической формѣ, состоящей изъ элегическихъ дистиховъ, стали выставлять и на другихъ памятникахъ: на храмахъ, мостахъ, статуяхъ и т. п. Наконецъ эпиграмма потеряла свое практическое значеніе надписи и получила характеръ краткаго изреченія, въ которомъ выражалась мысль или чувство, рожденныя въ душѣ наблюдателя воззрѣніемъ на извѣстный предметъ природы или искусства. Этотъ послѣдній видъ эпиграммы въ художественномъ отношеніи соотвѣтствуетъ элегіи гномической. Характеръ ѣдкой насмѣшки эпиграмма получила уже у Римлянъ и въ особенности у Марціала; съ этимъ характеромъ она перешла и въ подражательную Ново-Европейскую литтературу.

Эпиграмма, по ученію позднѣйшей классико-французской теоріи, должна состоять изъ двухъ частей: изъ предложенія, въ которомъ показывается предметъ остроты, и изъ самой остроты.

(а) На этомъ, между прочимъ, основаніи Нибуръ считаетъ найденныя на гробницахъ Сципіоновъ надписи остатками Римскихъ пѣсней.

Подлинность эпиграммъ, помѣщенныхъ въ Греческой антологіи, подъ именами Архилоха, Сафы, Анакреона, подлежитъ сомнѣнію. Превосходнѣйшіе образцы Греческой эпиграммы находимъ у Симонида Кеоскаго, сочинителя похоронныхъ элегій. Ему между прочимъ принадлежитъ и знаменитая эпиграмма надъ могилою Спартанцевъ, погибшихъ при Θермопилахъ (а).

Стихотвореніе ямбическое.

И поэзія лирическая въ развитіи своемъ по видамъ, подобно эпосу и драмѣ, представляетъ два параллельные ряда формъ положительно-прекраснаго и комическаго.

Древнѣйшая форма Греческой комической лирики есть такъ называемое стихотвореніе ямбическое. Въ Греческой религіи мы встрѣчаемъ нѣсколько обрядовъ, сопровождавшихся шутками и пѣснями, въ которыхъ позволялось осмѣивать все безъ исключенія: весь бытъ политическій извѣстнаго гражданскаго общества, его нравы, характеръ частныхъ лицъ, ихъ наружность и т. п. Къ числу такихъ обрядовъ принадлежалъ и обрядъ въ честь Цереры. Первоначально ямбами назывались шутки и насмѣшки, которыми сопровождалось празднество Цереры, потомъ этимъ словомъ стали называться стихотворенія, образовавшіяся изъ Цереринхъ сатирическихъ пѣсенъ и наконецъ самъ метръ такихъ стихотвореній.

Первый по времени и по достоинству писатель, давшій искусственное образованіе ямбическимъ пѣснямъ празднествъ Цереры, былъ Архилохъ. Живому, страстному характеру поэзіи ямбической соотвѣтствуетъ вполнѣ ея метрическая форма, состоящая изъ стопъ, въ кото-

---

(а) *Lessing's* Anmerkungen über das Epigramm, въ его Sämmtl. Werke Bd. 17, Berlin, 1827; *Jakobs* Leben und Kunst der Alten Bd. 1. Gotha 1824; *Батюшкова* о Греческой антологіи, въ его соч. Спб. 1834. Ч. II.

рыхъ арзисъ, или повышеніе имѣетъ двойную длину тезиса, или пониженія. Равенство арзиса съ тезисомъ въ поэзіи эпической давало ей характеръ торжественности и покоя; ритмическое движеніе отъ краткихъ частей такта къ долгимъ, или отъ долгихъ къ краткимъ, которое мы замѣчаемъ въ ямбѣ и хореѣ, сообщило стихотворенію ямбическому быстроту и легкость. Кромѣ Архилоха, прославились своими ямбами Симонидъ изъ Аморгоса, Солонъ и др. (а).

Лирика въ собственномъ смыслѣ.

При разсмотрѣніи формъ Греческой лирической поэзіи, необходимо пояснить различіе между поэзіей лирической въ томъ смыслѣ, въ которомъ ее теперь понимаютъ, и между лирикой въ смыслѣ Греческомъ. Теперь поэзію раздѣляютъ на роды и виды большею частію по признакамъ содержанія, и, опредѣляя поэзію лирическую этими внутренними признаками, говорятъ, что она есть выраженіе чувствъ поэта. Греки раздѣляли свою поэзію на роды и виды не по признакамъ содержанія, а по признакамъ метрической формы, и этими внѣшними признаками опредѣляли поэзію лирическую. Касательно метрической формы и неразлучнаго съ нею у Грековъ напѣва, между элегіею и ямбомъ и между лирикою въ собственномъ смыслѣ такое различіе, какое между речитативомъ и пѣніемъ: элегія и ямбъ передавались слушателямъ речитативомъ, лирика пѣлась, и древній Грекъ, для котораго эти наружныя музыкальныя и метрическія отличія составляли въ поэзіи главное родовое отличіе, лирическою поэзіею называлъ только поэзію пѣсенную (б),

---

(а) *Karl Otf. Müller,* Geschichte der Griech. Litteratur.

(б) Яснѣе будетъ, если Греческую лирическую поэзію назовемъ не пѣсенною, а плясовою, потому что эпосъ, элегія, ямбъ тоже передавались

и не смѣшивалъ ее съ речитативною поэзіею элегіи и ямба.

Не входя здѣсь въ объясненіе свойствъ Греческаго стихосложенія и разнообразныхъ мѣръ его, не входя въ объясненіе музыкальнаго различія между речитативомъ и пѣніемъ, постараемся пояснить примѣромъ различіе между размѣромъ элегическимъ и ямбическимъ и между размѣромъ собственно лирическимъ. И въ обыкновенномъ пѣніи церковномъ, и въ голосѣ Южно-Русской думы, есть своего рода напѣвъ, ритмъ (ῥυθμός); но этотъ напѣвъ состоитъ изъ тактовъ различной величины: то протяжныхъ, то болѣе быстрыхъ, или правильнѣе, въ этомъ напѣвѣ нѣтъ такого единаго, опредѣленнаго, постоянно выдерживаемаго такта, какой находимъ напр. въ пѣснѣ плясовой.

Различіе между протяжнымъ, безтактнымъ напѣвомъ думы, и опредѣленнымъ, равномѣрнымъ напѣвомъ пѣсни плясовой можетъ пояснить намъ отчасти и различіе между речитативнымъ пѣніемъ эпоса, элегіи и ямба и мелическимъ (а) пѣніемъ лирики.

Вся собственно лирическая поэзія Грековъ, которую, въ отличіе отъ лирической поэзіи въ томъ смыслѣ, въ которомъ ее теперь понимаютъ, назовемъ *мелическою*, можетъ быть раздѣлена на двѣ отрасли: на мелическую поэзію Эолянъ и мелическую поэзію Дорянъ. Первая развивалась и процвѣтала у Мало-Азійскихъ Эолянъ, и

посредствомъ пѣнія, но плясать можно было только подъ пѣніе лирическое, и только лирика была соединена съ пляскою.

(а) „*Μέλος*“ членъ; пѣніе мелическое — пѣніе, состоящее изъ равномѣрныхъ членовъ или тактовъ; „*μελοποιητής*“ — поэтъ лирическій; „*μελοποιΐα*“ — пѣніе по такту.

въ особенности на островѣ Лесбосѣ; вторая во всей Греціи, въ особенности же у Пелопоннесскихъ Дорянъ и въ Сициліи.

Эти двѣ главныя отрасли мелической поэзіи Грековъ существенно различались какъ по языку, духу и содержанію, такъ и по формѣ. Пѣсни Дорянъ соединялись съ обрядами религіозными и торжествами гражданскими, посвящались славѣ боговъ, героевъ, знаменитыхъ гражданъ и поэтому были не органомъ личныхъ убѣжденій поэта, а выраженіемъ патріотическихъ и религіозныхъ чувствъ всего народа. Пѣсни Эолянъ не имѣли общественнаго назначенія, и потому были зеркаломъ только души поэта, выраженіемъ его собственныхъ чувствъ, страстей и желаній. Если иногда поэты Эолійскіе и воспѣвали предметы, имѣвшіе интересъ общественный, то воспѣвали только въ такой мѣрѣ, въ какой предметы эти возбуждали ихъ личное участіе.

Съ такимъ внутреннимъ характеромъ Эолійскихъ и Дорійскихъ пѣсенъ тѣсно соединены ихъ способъ пѣнія и наружная форма. Пѣсня Дорійская, бывшая выраженіемъ патріотическихъ и религіозныхъ чувствъ народа, пѣлась хорами, при совершеніи патріотическихъ и религіозныхъ обрядовъ; пѣсня Эолійская, бывшая выраженіемъ чувствъ одного поэта, пѣлась только имъ однимъ, съ акомпанементомъ лиры. Хоральныя пѣсни Дорянъ раздѣлялись на строфы, антистрофы и эподы, которыхъ разнообразныя мѣры и расположеніе зависѣли отъ разнообразныхъ движеній поющихъ хоровъ; пѣсни Эолянъ, распѣваемыя однимъ поэтомъ, писались или безъ раздѣленія на строфы, или краткими и однообразными строфами.

Всѣ произведенія мелической поэзіи какъ Эолянъ, такъ и Дорянъ назывались вообще *одами*, т. е. пѣснями;

поэтому ода (пѣсня) есть родовое названіе, равно приличное всѣмъ видамъ Греческой лирики: и гимну, и пэану, и парѳенію, и дивирамбу. Оды Эолянъ какъ по формамъ, такъ и по содержанію однообразнѣе одъ Дорическихъ. Оды Дорянъ, смотря по содержанію, назывались: гимнами, пэанами, дивирамбами, просодіями, парѳеніями, гипорхемами, эпиникіями и проч.

Лирика Эолійская.

Образцами Эолійской мелической поэзіи считаются Алкей (612), оставившій намъ, въ своихъ политическихъ и эротическихъ одахъ, нѣсколько живыхъ картинъ быта гражданскаго и нравовъ древней Митилены, и Сафо, извѣстная по двумъ одамъ и нѣсколькимъ отрывкамъ. Къ поэтамъ Эолійской школы можетъ быть отнесенъ и Іонянинъ Анакреонъ (559) (а).

Лирика Дорянъ.

Гораздо богаче памятниками пѣсенная поэзія Дорянъ. У Дорянъ почти всѣ обряды религіозные, многіе обряды жизни общественной и даже частной сопровождались хоральными пѣснями. Изъ безчисленнаго множества поэтовъ, которые посвящали свое дарованіе сочиненію такихъ пѣсенъ, до насъ дошли имена и отчасти произведенія: Алкмана, Стезихора, Аріона, Ибика, Симонида, Бакхилида, Лазоса, Коринны, Пиндара и нѣкоторыхъ другихъ.

Алкманъ (Парѳеніи).

Древнѣйшій изъ извѣстныхъ намъ пѣвцовъ Дорійскихъ — Алкманъ (668). Онъ особенно обработалъ родъ пѣсенъ, которыя назывались парѳеніями „παρθενεῖα, sc: ᾄσματα“ и распѣвались хорами, составленными изъ дѣвушекъ.

Стезихоръ.

Стезихоръ замѣчателенъ въ исторіи Дорійской хоральной пѣсни изобрѣтеніемъ *Эподона* и усовершенство-

(а) Объ Анакреонѣ см. *Jakobs* въ Charakteren der vornehmsten Dichter aller Nationen. Leipzig, 1792. Bd. VI.

ваніемъ хора (а). До него пѣсни состояли изъ строфы, которая пѣлась при движеніи хора съ одной стороны въ другую, и антистрофы, которою сопровождалось обратное движеніе хора. Къ строфѣ и антистрофѣ, Стезихоръ прибавилъ эподонъ, который пѣлся тогда, когда хоръ, возвратившись на свое прежнее мѣсто, оставался на немъ неподвижно до начала новой строфы. Строфы и антистрофы состояли изъ равнаго числа стиховъ одного размѣра; эподы обыкновенно были короче, и писались другимъ размѣромъ.

Аріонъ (Дивирамбъ).

Аріону (624) приписывается искусственное образованіе дивирамба. Дивирамбомъ называлась ода въ честь Вакха. Самый смыслъ Вакхова служенія требовалъ пѣсни восторженной, пламенной; поэтому всѣ дивирамбы древнихъ отличаются высокимъ лиризмомъ (б). О формѣ и содержаніи дивирамбовъ Аріона почти ничего неизвѣстно. Говорятъ, что онъ первый сообщилъ дивирамбу, изъ котораго впослѣдствіи развилась Греческая драма, *трагическій* характеръ. Если слово »трагическій« понимать здѣсь, какъ кажется и слѣдуетъ, въ смыслѣ »драматическій«; то можно заключить, что Аріонъ первый сталъ сочинять такіе дивирамбы, которые, при исполненіи ихъ поющими хорами, имѣли видъ драматическаго представленія.

Симонидъ Кеосскій (пеанъ, просодія, гипорхема).

На различные общественные случаи Симонидъ писалъ: гимны, пеаны, дивирамбы, парѳеніи, просодіи, ги-

---

(а) „Στησίχορος“ — учредитель хора.

(б) Только хоры дивирамбическіе у Грековъ назывались циклическими, т. е. круговыми, „κύκλιοι χοροὶ“ потому, что во время пѣнія дивирамба, поющіе составляли кругъ, центромъ котораго былъ жертвенникъ Вакха.

порхемы. Гимномъ называлась вообще всякая ода въ честь божества; пеанъ былъ гимнъ въ честь Аполлона; дивирамбъ—гимнъ въ честь Вакха; просодіи — пѣсни во время торжественнаго хода къ храму; гипорхемы — мимическія плясовыя пѣсни. По свидѣтельству древнихъ, Симонидъ особенно отличался въ этомъ послѣднемъ родѣ одъ. Изъ пѣсенъ Симонида, посвященныхъ событіямъ жизни частной, особенно замѣчательны: эпиникіи и тренодіи.

Пиндаръ, одинъ изъ превосходнѣйшихъ поэтовъ Греціи, родился въ Ѳивахъ, въ 520 г. и ум. въ 490 году до Р. Х. Онъ сочинялъ эпиникіи, просодіи, гипорхемы, пеаны, парѳеніи; но до насъ дошло, только 45 эпиникій, или побѣдныхъ гимновъ, и очень немного отрывковъ прочихъ сочиненій. *Пиндаръ (Эпиникіи).*

Предметъ эпиникіи—слава гражданина, который на играхъ Олимпійскихъ, или другихъ какихъ-либо, побѣдилъ всѣхъ своихъ соперниковъ или быстротою коней, или силою и тѣлесною ловкостью, или искусствомъ въ игрѣ на какомъ-либо инструментѣ. Послѣ такой побѣды, славной не только для одного побѣдителя, но и для всего его рода и всѣхъ его согражданъ, обыкновенно слѣдовало торжество, приготовляемое друзьями и родными побѣдителя. Торжество это, по обычаю Грековъ, открывалось религіознымъ ходомъ къ храму или жертвеннику; за тѣмъ слѣдовало жертвоприношеніе; потомъ пиръ, который оканчивался веселымъ хороводомъ, комосомъ. Во время торжественнаго шествія къ храму, или же во время комоса, выступалъ хоръ, заранѣе обученный поэтомъ пѣнію и движеніямъ, и пѣлъ гимнъ, сложенный въ честь побѣдителя.

Эпиникіи Пиндара, не смотря на то, что были на-

писаны по поводу побѣдъ, имѣвшихъ только частный интересъ, отличаются высокимъ національнымъ, почти эпическимъ характеромъ. Въ нихъ побѣда на играхъ представлена въ связи съ патріотическими и религіозными преданіями всего племени побѣдителя, въ связи съ исторіею его города и славою его рода. Побѣдные гимны Пиндара были образцомъ, съ котораго позднѣйшіе теоретики списали свою теорію такъ называемой оды героической (а).

Лирика Александрійская.

Поэзіею Пиндара оканчивается періодъ оригинальнаго развитія Греческой лирики. Формы Греческой поэзіи, принадлежащія этому періоду, отличаются органическою связью съ поэтическимъ ихъ содержаніемъ, представляютъ рядъ явленій, возникавшихъ изъ творческихъ нѣдръ поэзіи съ удивительно-нормальною правильностью и послѣдовательностью. За періодомъ творчества слѣдуетъ вѣкъ искусственной поэзіи школы Александрійской. Во времена этой школы, Греческое общество и его литература еще существовали въ своихъ прежнихъ формахъ, но геній древней Греціи уже оставилъ ихъ. Чувство прекраснаго, составлявшее душу прежней Греческой жизни, исчезло; поэты стали избирать для своихъ пѣсенъ предметы совершенно чуждые поэзіи: астрономію, ботанику, географію, стали излагать эти предметы въ уродливыхъ формахъ, состоявшихъ изъ смѣси метрическихъ и поэтическихъ формъ всѣхъ прежнихъ школъ и періодовъ.

(а) *Jakobs*, въ Charakter. der vornehm. Dichter aller Nationen; *Fr. Schlegel.* Sämmtliche Werke. Bd. III, IV и V; *Karl Otf. Müller* Geschich. der Griech. Litt. — Breslau, 1841. *Kœster* de cantilenis Græcorum popularibus. Berolini, 1851.

Изъ всѣхъ произведеній Александрійской литературы, только поэзія буколическая и романъ должны быть замѣчены въ теоріи словеснаго искусства, какъ явленія оригинальныя. Въ обществахъ, достигшихъ высокой степени развитія и утонченности быта гражданскаго, часто возникаетъ стремленіе къ быту совершенно противуположному: къ быту земледѣльческому и пастушескому. Въ это время душею человѣка, пресыщеннаго искусственными удовольствіями жизни городской, овладѣваетъ мечта о золотомъ вѣкѣ, о мирныхъ и простыхъ наслажденіяхъ жизни сельской. Поэзія, выражая въ произведеніяхъ своихъ духъ и состояніе современнаго общества, съ особеннымъ предпочтеніемъ рисуетъ сцены быта пастушескаго, съ особою любовью воспѣваетъ природу. Но часто въ этихъ сценахъ, подъ покровомъ наружной простоты, скрываются глубокое несогласіе человѣка съ современнымъ обществомъ и крайняя искусственность современной жизни; часто въ этихъ пѣсняхъ, посвященныхъ будто-бы природѣ, слышится голосъ безотраднаго невѣрія во всѣ общественные интересы. Форма поэзіи буколической, какъ произведеніе литературы, или уже вполнѣ развившейся и отжившей, или подражательной, зависитъ отъ прихоти писателей, и не должна быть причисляема къ типическимъ формамъ поэзіи. Чаще всего она представляетъ смѣсь нѣсколькихъ разнородныхъ формъ.

Идиллія.

Такой источникъ и характеръ поэзіи буколической вообще, такой источникъ и характеръ Александрійской Идилліи. Слово *Идиллія* значитъ изображеніе, картинка, (*εἰδύλλιον*) сцена изъ жизни сельской. Форма Идилліи можетъ быть и разговорная и повѣствовательная. Какъ разговоры, такъ и разсказы пастуховъ обыкновенно пре-

рываются пѣснями о радостяхъ и печаляхъ, ими испытанныхъ; постоянная тема этихъ пѣсенъ—любовь. Смотря по господствующему характеру формы, Идиллію раздѣляютъ на *драматическую, эпическую* и *лирическую.*

Ѳеокритъ.

Представитель Александрійской идилліи—Ѳеокритъ. Впрочемъ еще до Ѳеокрита, нѣкто Софронъ, написалъ нѣсколько идиллическихъ сценъ въ разговорной формѣ, которой основою послужили мимы, родъ народной драмы. Мѣсто дѣйствія Ѳеокритовой идилліи — Сицилія; дѣйствующія лица — рыбаки, пастухи, земледѣльцы. Искусственная простота и изысканная нѣжность, которыми отличаются почти всѣ позднѣйшія идилліи, чужды Ѳеокриту. Міръ его идиллій есть міръ дѣйствительной пастушеской жизни, а не идеальный. Впрочемъ, на духъ и содержаніе Ѳеокритовой идилліи замѣтно также вліяніе утонченности и даже разврата современныхъ нравовъ (a).

ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ РИМЛЯНЪ.

Древнѣйшіе памятники національной Римской лирики.

Римская литература возникла и развилась подъ вліяніемъ образцовъ Греческихъ. По своимъ иноземнымъ формамъ и содержанію, она была чужда большинству народа и существовала только въ кругу Римской аристократіи, которую съ дѣтства Греческіе наставники знакомили съ Греческимъ языкомъ и просвѣщеніемъ.

Для теоріи словеснаго искусства эта подражательная литература важна не столько по своему внутрен-

---

(a) *Finkenstein* Arethusa oder die Bucolischen Dichter des Alterthums. Berlin, 1806.

нему достоинству, сколько по вліянію на поэзію и теорію поэзіи въ Европѣ: формы Греческой поэзіи перешли въ литтературу Ново-Европейскую не въ своемъ подлинномъ видѣ, но въ томъ, который получили у Римлянъ, и теорія этихъ формъ: теорія трагедіи, эпоса, оды, элегіи, эпиграммы и др. была списана не съ Греческихъ оригиналовъ, а съ Римскихъ копій.

Отъ древнѣйшихъ временъ, когда поэзія Рима была еще свободна отъ вліянія образцовъ Греческихъ, дошло до насъ только нѣсколько отрывковъ пѣсенъ религіозныхъ и народныхъ. Къ религіознымъ принадлежатъ пѣсни жрецовъ Салическихъ (а), пѣсни Братьевъ Арвальскихъ (б), гимны, сохранившіеся на Евгубинскихъ таблицахъ (в), отрывки предсказаній, изреченій оракуловъ, заклинаній, молитвъ; къ народнымъ — пѣсни застольныя — родъ патріотической элегіи Грековъ, — надписи, найденныя въ 1780 г. на гробницахъ Сципіоновъ, которыя Нибуръ считаетъ начальными стихами Римскихъ пѣсней, или похоронныхъ пѣсенъ, и отрывки пѣсенъ свадебныхъ, любовныхъ, земледѣльческихъ, матросскихъ, сохранившіеся у различныхъ писателей.

Стихосложеніе древнѣйшихъ памятниковъ народной поэзіи Рима совершенно отлично отъ стихосложенія позд-

---

(а) Отрывки пѣсенъ салическихъ — пѣсенъ въ честь Марса — сохранились у позднѣйшихъ грамматиковъ, занимавшихся изслѣдованіемъ древняго Римскаго языка.

(б) Пѣсни Братьевъ, или жрецовъ Арвальскихъ, которыми древніе Римляне умоляли своихъ боговъ о плодородіи, сохранились на двухъ мраморныхъ доскахъ, найденныхъ въ Римѣ 1777 г.

(в) Въ 1444 г. въ окрестностяхъ Губбіо (древ. Eugubium, Iguvium) найдено семь таблицъ, на которыхъ, между изъясненіями различныхъ религіозныхъ обрядовъ древняго Рима, сохранились и самыя молитвы, сопряженныя съ обрядами.

нѣйшей книжной поэзіи: первое, подобно народному Русскому стихосложенію, тоническое; ритмъ его основанъ на реторическихъ удареніяхъ; второе было искусственнымъ образомъ устроено по образцу Греческаго метрическаго стихосложенія (а).

Формы Греческой лирики у Римлянъ.

Господствующими формами книжной лирической поэзіи Рима были формы лирики Греческой: элегія, эпиграмма, ода, идиллія; но у Римлянъ, отъ неизбѣжнаго вліянія жизни на искусство, формы эти получили другой видъ и другой характеръ.

Элегія.

Представителями Римской элегіи считаются Тибуллъ, Проперцій и Овидій. Содержаніе ихъ элегій эротическое. Въ вѣкъ утонченности и разврата нравовъ, при Императорахъ, элегія любовная была болѣе согласна съ духомъ Римской жизни, нежели элегія патріотическая, или нравственная; поэтому эротическое содержаніе Римской элегіи было слѣдствіемъ столько же вліянія образцовъ Александрійскихъ, сколько и самаго характера современнаго Римскаго общества.

Тибуллъ.

Тибуллъ отличается нѣжностію и нравственнымъ достоинствомъ воспѣваемой имъ любви. Въ его любовной элегіи мы не встрѣчаемъ ни той грубой чувственности, которая искажаетъ элегію Овидія, ни тѣхъ миѳологическихъ подробностей, которыя лишаютъ ясности элегію Проперція.

Проперцій.

У Проперція болѣе силы и энергіи, нежели у Тибулла, но менѣе нѣжности. Подобно своему образцу, Каллимаху (б), Проперцій желалъ блеснуть ученостью—

(а) *Hermann*, de metris poëtarum græcorum et latinorum. Lips. 1796. *Bähr's* Geschich. der Röm. Litt. Carlsruhe, 1828.

(б) Каллимахъ — поэтъ временъ школы Александрійской.

и наполнилъ свои элегіи несвойственными этому роду поэзіи разсужденіями и разсказами.

Овидій.

Въ отношеніи къ глубинѣ и искренности чувства, Овидій ниже Тибулла и Проперція, но превосходитъ обоихъ обиліемъ фантазіи и легкостію изложенія. Къ элегическимъ сочиненіямъ Овидія принадлежатъ: Amores, Tristium Libri V, Epistolæ ex Ponto, Heroides. Предметъ сорока девяти элегій, заключающихся въ сочиненіи подъ заглавіемъ: »Amores« — любовныя похожденія самого автора. Libri Tristium и Epistolæ ex Ponto, написанныя Овидіемъ уже въ изгнаніи, содержатъ безконечныя, однообразныя, часто малодушныя его жалобы то на суровость климата мѣста его ссылки, то на разлуку съ друзьями, то на недостатокъ удовольствій и т. п. (a).

Героида.

Героидами (Heroides) Овидій назвалъ сочиненныя имъ письма героинь баснословной древности. Письма эти, отнесенныя впослѣдствіи, подъ именемъ Героиды, къ типическимъ и оригинальнымъ формамъ поэзіи лирической, отличаются отъ любовной Римской элегіи только своей эпистолярной формой и тѣмъ, что въ элегіи поэтъ изображаетъ состояніе своей собственной души, въ героидѣ — элегическія чувства влагаетъ въ уста другихъ лицъ (b).

Эпиграмма. Марціалъ.

Кромѣ названія и краткости, эпиграмма Марціала— представителя Римской эпиграммы — не имѣетъ ничего общаго съ эпиграммой Греческой. У Грековъ эпиграмма была выраженіемъ искренняго и серіознаго чувства; у Марціала вся сила ея заключалась въ остротѣ. Марціаловы эпиграммы — сатиры, въ которыхъ отразилась вся

(a) *Bernhardy.* Grundriss der Römischen Litt. Halle, 1830.

(b) *Bähr's* Geschich. der Röm. Litt.

жизнь современнаго ему общества, пользовались рѣдкою извѣстностью. Ихъ знали наизустъ и повторяли не только въ Римѣ, но въ отдаленнѣйшихъ провинціяхъ Римской Имперіи; ихъ читали и переписывали во времена средневѣковыя; ихъ избрали и образцомъ эпиграммы въ подражательной Ново-Европейской поэзіи (a).

Ода горацiанская.

Къ лучшимъ произведеніямъ Римской лирической поэзіи принадлежатъ оды Горація. Главное достоинство этихъ одъ, бывшихъ, по своимъ метрическимъ формамъ и самому содержанію, повтореніемъ одъ Алкея, Алкмана, Стезихора и другихъ Греческихъ лириковъ, заключается въ высокомъ совершенствѣ поэтическаго языка и отдѣлки. Искусственная ода горацiанская, предназначенная только для чтенія, отличается отъ живой, пѣсенной поэзіи Греческой своимъ дидактическимъ характеромъ: въ большей части одъ Горація, размышленіе господствуетъ надъ чувствомъ. Дидактическая горацiанская ода послужила образцомъ для теоріи такъ называемой оды философской, которой мы не находимъ у Грековъ и которая несвойственна поэзіи лирической и по самому существу ея (b).

Эклоги. Виргилій.

Эклогами (Eclogæ) грамматики назвали собраніе отборныхъ идиллій Виргилія. Судя по этимологическому значенію этого слова, мы должны полагать, что первоначально имъ называлось всякое собраніе лучшихъ стихотвореній въ извѣстномъ родѣ; потомъ вѣроятно оно было отнесено по преимуществу къ собранію идиллическихъ стихотвореній Виргилія, и наконецъ стало употребляться

(a) *Bernhardy.* Grundr. der Rom. Litt. — *Nisard.* Etudes. Bruxelles, 1834.

(b) *Sulzer's* Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Ст. Ode; *Fr. Schlegel* Gesch. der alt. u. neu. Litt.

какъ названіе особой Виргиліевской формы поэзіи пастушеской. Въ эклогахъ Виргилія замѣтны неестественность и аллегорическій характеръ, причина которыхъ скрывается въ самомъ существѣ поэзіи пастушеской: въ уста пастуховъ Римскій стихотворецъ влагаетъ разсужденія и чувства, совершенно несвойственныя быту пастушескому, и бывшія выраженіемъ его собственныхъ политическихъ связей и литтературныхъ мнѣній (a).

Первоначальное значеніе слова »сатира« объясняется различно. Въ древности, кажется, этимъ словомъ называли сосудъ, наполненный плодами, приносимыми въ жертву Церерѣ, и пѣсни, которыя распѣвались при совершеніи Церерина обряда. Впослѣдствіи изъ этихъ пѣсенъ—Римскихъ ямбовъ—развился родъ народной Римской комедіи, которая тоже была названа сатирою. Въ книжной Римской литтературѣ, отвергшей, вмѣстѣ съ прочими формами поэзіи народной, и эту форму народной драмы, сатирою стали называть особый родъ стихотворенія, который имѣлъ съ прежнею сатирою — комедіею нѣкоторое сходство въ характерѣ и содержаніи, т. е., сатирою стали называть стихотворенія, въ которыхъ осмѣивались и преслѣдовались пороки современнаго поэту общества. Какъ произведеніе искусственное, какъ плодъ изобрѣтенія отдѣльныхъ писателей, сатира, подобно идилліи, представляетъ смѣсь различныхъ родовъ поэзіи и не должна быть относима къ оригинальнымъ и самостоятельнымъ формамъ того или другаго рода. *Сатира.*

Изъ Римскихъ писателей первый Луцилій (147 до Р. Х.) далъ сатирѣ тотъ видъ, въ которомъ она перешла

(a) *Bernhardy* Grund. der. R. Lit. *Мерзлякова* Эклоги Виргилія, съ примѣчаніями. Москва, 1807.

въ Ново-Европейскую поэзію. Послѣ Луцилія, прославились своими сатирами Горацій, Персій и Ювеналъ (а).

В. ФОРМЫ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗІИ НОВО-ЕВРОПЕЙСКОЙ.

Поэзія Провансальская.

Послѣ паденія Западной Римской Имперіи и по истеченіи временъ первоначальнаго образованія Западныхъ Ново-Европейскихъ державъ, первые плоды искусственнаго развитія Ново-Европейской Христіанской поэзіи находимъ, въ началѣ XI вѣка, въ Провансѣ.

Ея самородность.

Вильменъ въ своемъ курсѣ литтературы среднихъ временъ между прочимъ предлагаетъ себѣ вопросъ: была ли лирическая поэзія Прованса оригинальна, самородна, или же она возникла вслѣдствіе подражанія чужимъ образцамъ? Возможно ли, говоритъ онъ, принять пѣсни трубадуровъ за цвѣтокъ Прованса, родившійся на его почвѣ тогда, когда зародыши ихъ по видимому были принесены изъ-далека? Не находимъ ли, продолжаетъ Вильменъ, въ стихотвореніяхъ и романсахъ Провансальской поэзіи намеки на Греческую миѳологію, а иногда и болѣе ясныя доказательства вліянія поэзіи классической? Однакожъ, вліяніе классической древности на произведенія Провансальской музы было незначительно, по мнѣнію самого Вильмена. Южная поэзія среднихъ вѣковъ своимъ живымъ, легкимъ и свободнымъ движеніемъ, своею игривою формою

(а) *Manso*, über die Röm. Satiriker, въ Charak. der Vornehm. Dicht. Bd. IV, и особенно важное для исторіи Римской Словесности сочиненіе *Bernhardy* Grundriss der Römischen Litteratur. Halle, 1830.—*Nisard* Etudes des mœurs et de critique sur les poëtes latins de la décadence. Bruxelles, 1834.

и прихотливою риѳмою не походитъ на правильныя, обдуманныя, пластически-совершенныя формы поэзіи классической. Истинное сходство генія Провансальской поэзіи Вильменъ находитъ только съ поэзіею Востока. Вліяніе Востока, говоритъ онъ, на раждающееся Ново-Европейское искусство совершалось двумя путями: чрезъ Христіанство и чрезъ сношенія съ Испанскими Аравитянами. Еврейская поэзія, изливаясь роскошнымъ потокомъ въ священныхъ гимнахъ Церкви, имѣла несомнѣнное вліяніе на поэзію среднихъ временъ. Но еще болѣе вліянія имѣла на эту поэзію литтература Аравитянъ. Севилла, Толедо, Гренада утонченностью нравовъ и блескомъ превосходили всѣ Дворы Христіанской Европы и даже Дворъ Карла Великаго. Арабскіе рыцари посѣщали города Испаніи и Сициліи, знали языки Европейскихъ Христіанъ, равно какъ Христіане знали языкъ Аравитянъ, и часто въ станѣ Христіанскихъ воиновъ раздавались Арабскія пѣсни. Въ какомъ же видѣ представляется намъ Арабская поэзія того времени и какія соотвѣтствующія черты находитъ Вильменъ въ поэзіи Прованса? У Аравитянъ, говоритъ онъ, встрѣчаются стихотворные разговоры между поэтомъ и влюбленнымъ, или между двумя поэтами соперниками; тоже самое находимъ и въ Провансальскихъ тенсонахъ. Риѳма, по мнѣнію Вильмена, есть изобрѣтеніе Востока, и поэзія Аравитянъ представляетъ все то разнообразіе и богатство риѳмы, которое составляетъ отличительную черту и поэзіи Провансальской. Какъ несомнѣнную черту вліянія поэзіи Арабской на поэзію Прованса, Вильменъ приводитъ наконецъ фантастическіе вымыслы, сверхъестественныя существа, которыя равно принадлежатъ и поэзіи Арабской и поэзіи Прованса.

Но, разсмотрѣвъ всѣ такъ называемые Вильменомъ иноземные источники поэзіи Провансальской, и въ особенности источники Аравійскіе, нельзя не согласиться, что ни одинъ изъ нихъ не могъ имѣть рѣшительнаго вліянія на ея духъ и форму. Древнѣйшая поэзія Аравитянъ состояла изъ лирическихъ пѣснопѣній о воинственныхъ подвигахъ извѣстнаго воина, о славѣ извѣстнаго Аравійскаго племени, о преимуществахъ его предъ другими, ему враждебными племенами. Эта поэзія такъ мѣстна, такъ оригинальна, что едва ли допускаетъ пересаженіе на чужую почву. Фантастическіе вымыслы и сверхъестественныя существа, которыя Вильменъ считаетъ заимствованіемъ отъ Аравитянъ, принадлежатъ болѣе эпической поэзіи Персовъ и Индійцевъ, нежели Аравійской лирикѣ, и перенесены въ Европу вѣроятно во время Крестовыхъ походовъ. Кромѣ того, вымыслы объ эльфахъ, колдуньяхъ, горныхъ духахъ, русалкахъ, карлахъ и драконахъ издревле составляли оригинальную принадлежность Германской миѳологіи, и отъ сношеній съ Востокомъ могли только украситься цвѣтами Восточной фантазіи (а). Наконецъ риѳму въ поэзіи Провансальской несправедливо считать заимствованіемъ отъ Аравитянъ или отъ другаго какого бы то ни было народа. Риѳму мы находимъ въ поэзіи Индійской, въ поэзіи древне-Римской, въ поэзіи народовъ Славянскихъ, и находимъ въ поэзіи Прованса, не какъ заимствованіе, но какъ естественное свойство ея просодіи. Ежели и встрѣчаемъ въ поэзіи Провансальской нѣкоторые ей чуждые элементы, то точно также встрѣчаемъ и въ древнѣйшей поэзіи Греціи чуждые ей элементы поэзіи Восточной. Но какъ

(а) *Fr. Schlegel* Gesch. d. alt. und neuen Litt.

въ Греціи, такъ и въ Провансѣ чуждые элементы не сообщили поэзіи этихъ странъ своего господствующаго характера, не лишили ее самобытности, но слились съ элементами природными и уничтожились въ нихъ.

Главное отличіе Провансальской поэзіи: по формѣ.

Всякая лирическая поэзія и особенно лирическая—народная, какъ предназначенная для пѣнія и пляски, тѣсно соединена съ музыкальностью размѣра и гармоніею выраженія. Часто вся прелесть ея, существенная часть ея художественнаго достоинства, заключается въ богатствѣ метра и гармоніи звука. Вникните въ содержаніе пѣсни дикаря, и вы увидите, что она почти не заключаетъ въ себѣ никакой опредѣленной мысли; но въ напѣвѣ и выраженіяхъ этой пѣсни вы найдете живой слѣдъ творческой руки искусства. Разберите содержаніе простонародной пѣсни, и вы будете поражены его скудностію; но для кого звуки этой пѣсни народны, тотъ найдетъ въ нихъ неизчерпаемый источникъ эстетическаго наслажденія. Въ пѣсняхъ Прованса разнообразіе размѣровъ удивительно, сочетанія риѳмъ безчисленны; о гармоніи же Провансальской поэзіи Вильменъ говоритъ слѣдующее: »Ежели »вы можете прислушаться къ гармоніи Провансальской »пѣсни на родномъ ея языкѣ; то она еще и теперь очаруетъ вашъ слухъ, она плѣнитъ васъ, какъ плѣняютъ »звуки прекраснаго голоса, независимо отъ содержанія »пѣсни (а).«

По содержанію.

Не смотря на разнообразіе поэтическихъ и метрическихъ формъ Провансальскихъ пѣсенъ, предметъ ихъ почти всегда одинъ и тотъ же—чувство любви, развитое

(а) Tableau de la Littérature au moyen age en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre въ Cours de Litterature Franç. par *Villemain*. Liège 1840 (Рус. перев. Москва, 1836 г.).

въ сердцахъ Провансальскихъ пѣвцовъ рыцарскими нравами ихъ вѣка. Такое однообразіе въ содержаніи Провансальской пѣсни несправедливо почитается нѣкоторыми изъ критиковъ недостаткомъ. Въ извѣстные періоды художественнаго развитія, творческій духъ народа часто бываетъ занятъ только однимъ чувствомъ, и только на это чувство, какъ на общую тему, народъ слагаетъ свои пѣсни. Отдѣльные пѣвцы не смѣютъ разнообразить народной пѣсни выраженіемъ своего личнаго настроенія. Даже имена пѣвцовъ этого времени исчезаютъ для потомства. Такъ, мы не знаемъ, кто сложилъ наши прекрасныя народныя пѣсни, которыя тоже, при красотѣ выраженія, отличаются простотою и немногообразіемъ содержанія.

Формы Провансальской поэзіи.

Главнѣйшія формы Провансальской лирической поэзіи слѣдующія: *собственно любовная пѣсня, тенсонъ* и *сирвентъ*. Любовныя пѣсни имѣли различныя подраздѣленія. Тѣ изъ нихъ, въ которыхъ пѣвецъ, съ солнечнымъ восходомъ, привѣтствовалъ свою даму выраженіемъ чувствъ своихъ, называлась *альбасъ*, отъ слова *alba* — утренняя заря; тѣ, которыя пѣлъ поэтъ среди тишины ночной, близъ жилища возлюбленной, назывались *серенасъ*, отъ слова *sers* — вечеръ. Пѣсни, въ которыхъ поэтъ оплакивалъ утрату своей милой, назывались *phanh; pastoreta*, или *pastorella* была пѣсня любовная пастушеская, *ballada* и *dansa* сопровождались пляскою.

Тенсоны отъ слова *tensôs* — споръ, были пѣсни, въ которыхъ изображались два противника, излагавшіе и защищавшіе свои мнѣнія о любовныхъ вопросахъ.

Названіе *сирвента* производятъ отъ глагола *servire* служить, и, такимъ образомъ, сирвентъ означаетъ пѣсню, сложенную поэтомъ, состоящимъ въ свитѣ извѣстнаго

Феодальнаго владѣтеля. Содержаніе сирвента почти всегда политическое. Въ порядкѣ развитія формъ словеснаго искусства сирвентъ соотвѣтствуетъ Греческой элегіи. Въ однихъ изъ сирвентовъ, подобно тому какъ въ элегіи гражданской, поэтъ обращалъ вниманіе на бытъ гражданскій и нравственность своего времени; другіе, подобно элегіи военной, были предназначены для возбужденія ратнаго духа и въ особенности для склоненія къ участію въ Крестовыхъ походахъ. Въ этомъ послѣднемъ случаѣ сирвенты назывались *prezicansa.* Заимствуя свое содержаніе изъ быта и различныхъ отношеній современнаго общества, сирвенты часто получали (подобно пѣснямъ Архилоха) насмѣшливый характеръ и представляли ѣдкія сатиры на злоупотребленія духовенства и бароновъ (а).

Пѣвцы Прованса назывались *трубадурами,* отъ глагола *trubare,* который на Латинскомъ языкѣ среднихъ временъ значилъ: найти, изобрѣсть. Такимъ образомъ, трубадуры были пѣвцы — изобрѣтатели; отъ нихъ отличались *жонглеры* тѣмъ, что пѣли пѣсни не своего собственнаго изобрѣтенія, а сложенныя другими. Званіе пѣвца было не менѣе уважаемо, какъ и званіе рыцаря. Поэзія до-того сливалась съ жизнію Прованса, до-того глубоко проникала въ общественный бытъ его, что въ Провансѣ, подобно тому какъ нѣкогда въ древней Греціи, существовали особыя игры и обряды, посвященные торжеству музъ. Къ такимъ обрядамъ, напоминающимъ намъ Олимпійскія игры Греціи, должно отнести такъ называемые *Дворы* и *Судилища Любви.* Здѣсь, подобно

(а) *K. Rosenkranz.* Handb. einer allg. Gesch. d. Poesie. Halle, 1832. Bd. 11. — *Gatien-Arnoult.* Monuments de la Litter. romane. Toulouse, 1841.

тому какъ и на турнирахъ, присутствовалъ цвѣтъ современнаго общества; поэтамъ предлагались темы, заключавшіяся по большей части въ любовныхъ вопросахъ, на которые они отвѣчали стихами. Поэтъ, рѣшившій экспромптомъ предложенный вопросъ удовлетворительнѣе всѣхъ прочихъ поэтовъ — соискателей, получалъ награду изъ рукъ прекраснѣйшей дамы — *царицы праздника* (a).

Почти во всѣхъ Западныхъ Ново-Европейскихъ государствахъ формы книжной искусственной лирики образовались по формамъ лирики Провансальской, какъ прежде развившейся. Такъ на сѣверѣ Италіи, еще до образованія книжнаго Италіанскаго языка и литтературы, раздавались пѣсни Провансаловъ; такъ въ Германіи, Нѣмецкіе принцы и Императоры писали стихи на языкѣ Провансальскомъ; такъ въ Англіи, формы первоначальной книжной лирики были повтореніемъ формъ лирики Италіанской, которая, въ свою очередь, составилась по образцамъ Провансальскимъ; такъ въ Каталоніи, Наваррѣ и другихъ Испанскихъ провинціяхъ, прилежащихъ Франціи, были извѣстны пѣсни и даже употреблялось нарѣчіе Прованса. Одна Кастилія осталась свободною отъ вліянія поэзіи Провансальской и имѣла свои собственныя, оригинальныя формы поэзіи лирической, обогатившія впослѣдствіи лирическую поэзію Испаніи (b).

Главнѣйшія формы Ново-Европейской лирики.

Не входя здѣсь въ подробное разсмотрѣніе всѣхъ формъ Ново-Европейской лирики, въ порядкѣ ихъ историческаго развитія, у различныхъ народовъ, мы обратимъ вниманіе только на тѣ изъ нихъ, которыя сохранились

(a) *Diez.* Die Poesie der Troubadours. 1826.

(b) *Villemain.* De la Litt. au moy. age, въ cours de Litt. Franç. *Fauriel,* Histoire de la Litterature Prévençale, 1845.

и утвердились въ позднѣйшей книжной литературѣ этихъ народовъ. Къ такимъ формамъ принадлежатъ: сонетъ, баллада, рондо, тріолетъ, мадригалъ, глосса, риторнель, сестина и канцона.

Сонетъ, образовавшійся у Италіанцевъ изъ Провансальской канцоны, состоитъ изъ 14 стиховъ, раздѣленныхъ на 4 куплета. Въ двухъ первыхъ куплетахъ по 4 стиха, въ двухъ остальныхъ по 3. Первые два куплета (quadernari) имѣютъ только двѣ риѳмы, которыя располагаются обыкновенно по одному изъ четырехъ слѣдующихъ образцовъ: *Сонетъ.*

1)	2)	3)	4)
a	a	a	a
b	b	b	b
b	a	a	a
a	b	b	b.
a	a	b	b
b	b	a	a
a	b	a	b
b	a	b	a.

Послѣдніе два куплета, состоящіе изъ терцинъ, соединены между собою риѳмами, по одному изъ слѣдующихъ шести способовъ:

1)	2)	3)	4)	5)	6)
a	a	a	a	a	a
b	b	b	b	b	b
a	a	b	c	c	c.
a	b	b	a	c	b
b	a	a	b	b	c
a	b	a	c	a	a.

Такъ-какъ часто содержаніе сонета съ трудомъ можетъ быть выражено въ предѣлахъ этой тѣсной пред-

писанной для него формы; то Италіанцы изобрѣли новыя, распространенныя формы сонета: *сонетъ съ прибавленіемъ*, или съ хвостомъ (il sonetto colla coda), *сонеты соотвѣтствующіе* (sonetti a risposta) и *вѣнокъ сонетовъ*.

Въ сонетѣ съ прибавленіемъ къ послѣдней терцинѣ присоединяется еще нѣсколько стиховъ. *Въ сонетахъ соотвѣтствующихъ* второй сонетъ риѳмами соотвѣтствуетъ первому и начинается обыкновенно послѣднимъ стихомъ перваго. *Вѣнокъ сонетовъ* состоитъ изъ 15 сонетовъ, въ которыхъ первый стихъ сонета слѣдующаго есть повтореніе послѣдняго стиха сонета предъидущаго, весь же 15-й сонетъ состоитъ изъ стиховъ, повторившихся въ 14 предъидущихъ сонетахъ, въ концѣ одного и началѣ слѣдующаго.

Баллада. У Французовъ и Италіанцевъ баллада (а), образовавшаяся изъ Провансальской плясовой пѣсни, имѣла свою особенную, довольно затѣйливую форму: она состояла изъ 3-хъ куплетовъ въ 6, 10 и 12 стиховъ; послѣ третьей строфы слѣдовалъ припѣвъ *(refrain)*, имѣвшій половину стиховъ, составлявшихъ строфу. Требовалось, чтобы на концѣ куплетовъ повторялся одинъ и тотъ же стихъ, и чтобы стихи всѣхъ трехъ куплетовъ, соотвѣтствующіе себѣ въ порядкѣ расположенія, имѣли однѣ и тѣ же риѳмы. Refrain имѣлъ риѳмы второй половины строфъ.

Стихотворенія, теперь извѣстныя подъ именемъ балладъ, составились по образу народныхъ Германскихъ и Шотландскихъ пѣсенъ и имѣютъ характеръ поэзіи эпической.

Рондо. *Рондо*, котораго названіе произошло отъ слова *rond*— круглый, требуетъ, чтобы чрезъ извѣстное число стиховъ повторялись его начальныя слова.

(а) Ballata происходитъ отъ ballo пляшу.

У Французовъ, которымъ принадлежитъ изобрѣтеніе этой формы, рондо состояло обыкновенно изъ 14 стиховъ, имѣвшихъ только двѣ риѳмы.

Тріолетъ состоитъ изъ 8 стиховъ, изъ которыхъ четвертый есть повтореніе перваго, а седьмый и восьмый повтореніе перваго и втораго. *Тріолетъ.*

Мадригалъ, стихотвореніе обыкновенно легкаго содержанія, заключаетъ въ себѣ отъ 6 до 11 стиховъ, въ которыхъ повторяется не болѣе 3-хъ риѳмъ (а). *Мадригалъ.*

Сестина, форма лирической Италіанской поэзіи, состоитъ изъ шести строфъ, въ шесть стиховъ, и изъ одной въ три стиха. Особенность риѳмической формы сестины заключается въ слѣдующемъ: слова, находящіяся на концѣ стиховъ первой строфы, т. е. ея риѳмы, должны повторяться въ различномъ порядкѣ на концѣ стиховъ остальныхъ 5 строфъ, при чемъ требуется, чтобы первый стихъ строфы слѣдующей оканчивался тѣмъ же словомъ, которымъ оканчивается послѣдній стихъ строфы предъидущей. Въ послѣдней строфѣ, состоящей изъ 3-хъ стиховъ, повторяются риѳмы всѣхъ стиховъ сестины въ такомъ порядкѣ, въ какомъ онѣ находились въ первой строфѣ: одна изъ этихъ риѳмъ поставляется въ половинѣ стиха, другая на концѣ его. *Сестина.*

Канцона, одна изъ основныхъ формъ поэзіи Провансальской, усвоенная и развитая Италіанцами, состоитъ изъ нѣсколькихъ строфъ. Число стиховъ въ строфѣ и образъ сочетанія риѳмъ зависятъ отъ произвола поэта, но въ каждой строфѣ риѳмъ должно быть не болѣе трехъ и образъ ихъ сочетанія одинаковъ во всѣхъ строфахъ. *Канцона.*

(а) Объ этихъ формахъ поэз. лир. см. *Остолопова* Словарь древней и новой поэзіи Спб. 1821.

Послѣдняя строфа короче предъидущихъ. Канцона можетъ быть содержанія не только легкаго и шутливаго, но и торжественнаго, вслѣдствіе чего и раздѣляется Италіанцами: на *canzone anacreontica* и *canzone pindarica*.

Риторнель. ***Риторнель***, до настоящаго времени народная форма лирической Италіанской поэзіи, состоитъ изъ 3 стиховъ, изъ которыхъ риѳмуются только два: или первый съ третьимъ, или второй съ третьимъ. Чаще всего эту форму Италіанцы избираютъ для импровизаціи. Одна тема составляетъ содержаніе нѣсколькихъ риторнелей. Форма риторнели, и безъ того довольно свободная, получаетъ еще болѣе свободы чрезъ замѣнъ риѳмъ ассонансомъ.

Глосса. ***Глосса***, оригинальная форма Испанской лирической поэзіи, есть въ поэзіи то, что въ музыкѣ тема съ варьяціями. Въ началѣ ея находится нѣсколько стиховъ, часто заимствованныхъ изъ другаго стихотворенія; на каждый изъ этихъ стиховъ пишется отдѣльная строфа, въ которой варируется смыслъ основнаго стиха, повторяющагося на концѣ строфы (а).

Г. ФОРМЫ И ОБРАЗЦЫ РУССКОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗІИ.

Оригинальныя формы поэзіи и послѣдовательность въ ихъ развитіи по родамъ и видамъ находимъ только тамъ, гдѣ жизнь и поэзія народа, возникнувъ изъ началъ самобытныхъ, въ дальнѣйшемъ развитіи своемъ не подчинялись вліяніямъ имъ чуждымъ. Но гдѣ однажды среди всеобщаго политическаго крушенія, былъ разрушенъ и

(а) См. *Otto Lange* Deutsche Poetik. Berlin, 1844.

міръ народнаго искусства, гдѣ поэзія, отторгнутая отъ жизни, была плодомъ ученія школы и подражанія образцамъ иноземнымъ, тамъ не встрѣтимъ ни оригинальныхъ формъ поэзіи, ни послѣдовательности въ порядкѣ ихъ образованія.

Въ отношеніи къ оригинальности и послѣдовательности развитія, Русская книжная поэзія представляетъ слѣдующія два характеристическія явленія. Съ одной стороны мы замѣчаемъ въ ней отсутствіе формъ самородныхъ, бывшее слѣдствіемъ неблагопріятныхъ обстоятельствъ, расторгнувшихъ связь ея съ жизнію общества, съ другой,—превосходные образцы, изложенные въ формахъ, по большей части заимствованныхъ изъ литтературъ иноземныхъ. Образцы эти, принадлежащіе различнымъ эпохамъ нашей литтературной жизни и различнымъ школамъ, появлявшіеся у насъ вслѣдъ за благоденствіемъ общественнымъ, подобно цвѣткамъ, разцвѣтающимъ вслѣдъ за дыханіемъ весны, свидѣтельствуютъ о рѣдкомъ богатствѣ поэтическаго народнаго духа, ручаются за успѣхи нашей поэзіи въ будущемъ, но представляютъ удивительную разнородность въ духѣ, формахъ и языкѣ. Каждый изъ нихъ, взятый въ отдѣльности, принадлежитъ къ особой школѣ и запечатлѣнъ почти особымъ типомъ искусства. Поэтому, чтобы судить о характерѣ и достоинствахъ отдѣльныхъ образцовъ Русской поэзіи, мы должны прежде указать характеристику главныхъ школъ и направленій, существовавшихъ въ Русской поэзіи вообще.

Нѣтъ сомнѣнія, что въ образованіи Русскаго Государства изъ племенъ Славянскихъ — коренныхъ насельниковъ Русской земли,—участвовали Норманны; но нельзя допустить, что вліяніе Норманновъ на характеръ жизни общественной, а еще болѣе на характеръ эстетическаго

и умственнаго развитія Россіи было значительно. Славяне были многочисленнѣе и, какъ народъ земледѣльческій, быть можетъ, образованнѣе воинственныхъ Норманновъ. Кромѣ того, Норманны вездѣ, гдѣ ни селились, усвоивали себѣ языкъ и нравы коренныхъ жителей своей новой отчизны и быстро съ ними сливались. Такъ было во Франціи, такъ было въ Италіи, такъ вѣроятно было и въ Россіи. Если Скандинавская сага и раздавалась нѣкоторое время при Дворѣ нашихъ первыхъ князей и въ рядахъ ихъ дружины, то Славянская пѣсня оставалась неизмѣнной спутницей жизни семейной, общественной и религіозной въ массѣ Славянскаго населенія и вскорѣ сдѣлалась господствующею поэзіею всего общества. Но поэзія эта не получила у насъ развитія книжнаго, не образовалась въ литературу искусственную. На духъ и формы нашей первоначальной книжной словесности имѣли вліяніе иныя начала: — Христіанство и Византійская ученость. Вліяніе Христіанства было въ высшей степени благотворно какъ для Русской жизни, такъ и для поэзіи, въ ея дальнѣйшемъ развитіи; но для языческой поэзіи Славянъ оно, какъ и слѣдовало, было враждебно. Пѣсни народа, въ которыхъ была опоэтизирована его прежняя, языческая жизнь, преслѣдовались въ обществѣ, возрожденномъ Христіанствомъ, наравнѣ съ идолослуженіемъ и постепенно исчезали. Поэтому, съ принятіемъ Христіанства, наша возникающая книжная словесность усвоила себѣ не народныя формы, формы пѣсенъ и поэтическихъ преданій, но формы иноземныя, господствовавшія въ то время въ литературѣ Византійской: поученіе, посланіе, притчу, проповѣдь, лѣтопись. Но какъ на Западѣ Европы, такъ и у насъ, Христіанство не для того разрушило міръ поэтическихъ сказаній

и пѣсенъ народа, чтобы подавить въ немъ чувство изящнаго, а для того, чтобы заронить въ его душу сѣмена новыхъ, прекраснѣйшихъ идеаловъ и стремленій. Какъ на Западѣ Европы, такъ и у насъ, вслѣдъ за принятіемъ образованности, переданной вмѣстѣ съ Христіанствомъ, мы видимъ стремленіе усвоить себѣ эту образованность, слить ее съ жизнію. Нѣтъ сомнѣнія, что сѣмена Греческаго просвѣщенія, при благоденствіи общественномъ, скоро развились бы у насъ въ живой, самородный цвѣтокъ; нѣтъ сомнѣнія, что за благоденствіемъ и просвѣщеніемъ явилась бы и книжная словесность, оригинальная по формамъ, и народная по духу. Но не такъ угодно было Провидѣнію. Оно допустило померкнуть въ Россіи свѣту наукъ и образованности, въ половинѣ XIII вѣка, быть можетъ для того, чтобы сдѣлать Россію пріютомъ образованности въ иныя, грядущія времена, когда для служенія музамъ потребуются свѣжія, неистраченныя силы. Толпы варваровъ, нахлынувшія на Россію съ Востока поколебали зданіе ея общественной жизни и на долго потушили въ ней свѣтильникъ просвѣщенія. Раны, нанесенныя ими жизни государственной, мало по малу закрывались и заживали, но просвѣщеніе и искусство, однажды отторгнутыя отъ жизни, сроднялись съ нею медленнѣе. Въ продолженіе Татарскаго ига и долгое время послѣ сверженія его, Византія, земли Славянъ Задунайскихъ и монастыри Аѳонскихъ горъ были по прежнему единственными источниками нашего просвѣщенія; поэтому просвѣщеніе и словесность сохраняли у насъ свой прежній Византійскій характеръ, существовали въ своихъ прежнихъ формахъ; но существовали теперь въ кругу только духовенства, не проникали въ жизнь, не сдружались съ нею, не освѣжались ея дыханіемъ.

Великій Преобразователь Россіи, постигая, что просвѣщеніе Западной Европы должно быть и нашимъ просвѣщеніемъ, ввелъ Россію въ родной ей кругъ Ново-Европейской жизни, и, вмѣстѣ съ прочими плодами Европейской гражданственности, перенесъ на Русскую почву и Европейскую словесность.

Въ настоящее время Россія, усвоивъ себѣ плоды образованности Европейской, начинаетъ жить и въ наукѣ и въ искусствѣ своею самобытною жизнію, чтобы въ свою очередь возрастить у себя новые плоды науки и искусства и завѣщать ихъ человѣчеству (а).

Такимъ образомъ мы видимъ, что наша книжная словесность въ развитіи своемъ испытала два главныя вліянія: Византійское и Ново-Европейское, и соотвѣтственно имъ представляетъ два главныя направленія. Хотя въ концѣ каждаго изъ этихъ направленій и при началѣ слѣдующаго за нимъ, мы встрѣчаемъ эпохи переходныя, въ которыхъ смѣшивается характеръ прежней образованности съ начатками новой, какъ напр., въ концѣ перваго Византійскаго направленія встрѣчаемъ схоластику—смѣсь учености Славяно-Греческой съ Западно-Европейскою; въ концѣ втораго видимъ поэзію Пушкина, еще носящую на себѣ слѣдъ вліянія Европейскаго, но уже близкую къ эстетическому чувству народа; однако не смотря на то, мы всю Русскую словесность, по числу однихъ главныхъ ея направленій, раздѣлимъ только на два періода. Первый изъ нихъ запечатлѣнъ характеромъ просвѣщенія Византійскаго; второй Европейскаго. Современная намъ эпоха составляетъ только начало третьяго самобытнаго періода. Посмотримъ теперь, какіе образцы въ каждомъ

(а) *Никитенко* Опытъ Исторіи Русск. литературы. Спб. 1845.

изъ этихъ періодовъ представляетъ наша книжная лирическая поэзія. Но прежде скажемъ нѣсколько словъ о лирикѣ народной.

Наша народная поэзія, сначала отвергнутая просвѣщеніемъ книжнымъ, потомъ подавленная, вмѣстѣ съ жизнію, Татарскимъ игомъ, навсегда осталась на тѣхъ первыхъ ступеняхъ развитія, на которыхъ всѣ роды поэзіи имѣютъ характеръ пѣсенный, лирическій по отношенію къ формѣ, и семейно-патріархальный по отношенію ихъ содержанія къ общественному развитію народной жизни. Такъ наша народная лирика знакома только съ чувствами и отношеніями быта семейнаго; нашъ народный эпосъ, состоящій изъ краткихъ былевыхъ пѣсенъ и смутныхъ воспоминаній о временахъ древнѣйшихъ, почти чуждъ позднѣйшей, государственной жизни; наша народная драма имѣетъ тоже видъ пѣсни хороводной, видъ обряда, соединеннаго съ пѣніемъ, пляскою и мимикою, въ которомъ идея художественная еще не успѣла отдѣлиться отъ смысла обрядоваго и развиться самобытно. Хотя такимъ образомъ почти вся наша народная поэзія запечатлѣна родовымъ характеромъ поэзіи лирической, однако здѣсь мы обратимъ вниманіе только на лирическую въ тѣснѣйшемъ смыслѣ слова.

Трудно даже и приблизительно сказать когда, гдѣ и кѣмъ были сложены наши народныя пѣсни. Во многихъ изъ нихъ замѣтны слѣды глубокой древности; другія, по видимому, принадлежатъ временамъ позднѣйшимъ; но всѣ имѣютъ одинъ общій художественный характеръ: во всѣхъ одна и та же неувядаемая прелесть языка, одинъ и тотъ же оригинальный стиль, одни и тѣ же завѣтныя чувства, будто всѣ были сложены однимъ по-

этомъ, и развѣ только въ различныя минуты его поэтическаго настроенія.

Основная тема нашей народной лирики—любовь къ родинѣ и къ семьѣ. Тема эта высказана въ слѣдующихъ словахъ одной изъ пѣсенъ:

Подите братцы на святую Русь,
Приходитъ ли мнѣ смерть скорая,
Отцу, матери скажите челобитьице,
Роду, племени скажите по поклону всѣмъ,
Молодой женѣ скажите волюшку свою,
Малымъ дѣтушкамъ благословеньице (а).

Отецъ, мать, родъ, племя, жена, дѣти, вотъ предметы любви, воспѣтой въ Русскихъ народныхъ пѣсняхъ. Но чаще всего воспѣвается въ нашихъ пѣсняхъ любовь жениха и невѣсты. Нельзя впрочемъ не замѣтить рѣзкаго различія между любовною поэзіею Ново-Европейскою и любовною Русскою. И у племенъ Германскихъ, и у Славянъ женщина пользовалась уваженіемъ, какъ человѣкъ, была предметомъ привязанности сердечной, какъ подруга жизни. Но для трубадуровъ—рыцарей женщина составляла предметъ поклонничества мечтательнаго, не всегда согласнаго съ здравымъ смысломъ, нравственностью и порядкомъ общественнымъ; для пѣвца Русскаго женщина дорога и священна, какъ Богомъ данная спутница всей жизни, какъ участница въ его трудахъ и обязанностяхъ, какъ жена и мать дѣтей. Эти чувства не уничтожали однако чувствъ самой нѣжной и глубокой любви ни между мужемъ и женою, ни между женихомъ и невѣстою. Любовь

(а) *Сахарова* Пѣсни Русскаго народа.

была часто вдохновительницею и Русскихъ пѣвцовъ и высказывалась въ ихъ простыхъ пѣсняхъ такъ нѣжно, такъ трогательно, такъ свято, какъ, можетъ быть, не высказывалась она ни въ любовной поэзіи Прованса, ни въ Нѣмецкихъ »миннелидеръ«. Въ примѣръ нѣжности и возвышенности любви, воспѣтой въ Русскихъ народныхъ пѣсняхъ, мы приведемъ слѣдующую прекрасную пѣсню. Поэтъ начинаетъ обращеніемъ къ рябинѣ, — Русскому кипарису,—растущей на могилѣ его милой:

Ты рябинушка, ты кудрявая,
Ты когда взошла, когда выросла?
Ты рябинушка, ты кудрявая,
Ты когда цвѣла, когда вызрѣла?
Я весной взошла, лѣтомъ выросла,
Я весной цвѣла, лѣтомъ вызрѣла.
Подъ тобою ли, подъ рябинушкой,
Что не макъ цвѣтетъ, не трава растетъ,
Не трава растетъ, не огонь горитъ,
Не огонь горитъ — ретиво сердце
Ретиво сердце — молодецкое.
Ахъ горитъ, горитъ какъ смола кипитъ
По душѣ-ль, душѣ, по лебедушкѣ,
По лебедушкѣ, по голубушкѣ,
По голубушкѣ, красной дѣвицѣ.
На зарѣ-ль, зарѣ, зарѣ утренней
При восходѣ-ли свѣтла солнышка,
Не простившися съ отцемъ, матерью,
Не видавшись съ добрымъ молодцомъ,
Жизнь оставила, скончалася.
Ой, вы вѣтры, вѣтры теплые,
Вѣтры теплые, вы весенніе,

Вы не дуйте здѣсь, васъ не надобно;
Прилетайте вы вѣтры буйные,
Что со сѣверной со сторонушки,
Вы развѣйте здѣсь мать сыру землю,
И развѣевши по чисту – полю,
По чисту – полю по широкому,
Вы раскройте мнѣ гробову доску,
Ужъ и дайте мнѣ вы въ послѣдній разъ
Распрощатися съ моей милою,
Съ моей милою, съ душей дѣвицей,
Окропивъ ее горючей слезой
Я вздохну, умру подлѣ ней тогда (а).

Въ какомъ изъ сонетовъ Петрарки, задуманныхъ въ тиши кабинета, подъ вліяніемъ рыцарскихъ идей вѣка, чувство любви выразилось нѣжнѣе и возвышеннѣе, нежели въ пѣсни пѣвца Русскаго, простаго и необразованнаго. Эта пѣсня такъ прекрасна по возвышенности ея основной мысли — взглянуть въ послѣдній разъ на милую невѣсту и умереть, — отличается такою полнотою въ цѣломъ, такою послѣдовательностью въ развитіи и такимъ совершенствомъ въ отдѣлкѣ частей, что можно подумать: не есть ли она произведеніе какого нибудь поэта образованнаго временъ новѣйшихъ. Но стиль и краски, свойственные только нашей народной поэзіи, свидѣтельствуютъ о ея подлинности.

Одно изъ существенныхъ отличій стиля нашей народной поэзіи заключается въ богатствѣ характеристическихъ эпитетовъ и сравненій, получающихъ особенную прелесть и силу, чрезъ повтореніе ихъ въ извѣстномъ

(а) *Сахарова* Пѣсни Русскаго народа. 1838.

порядкѣ. Рябина кудрявая; сердце ретивое; дѣвица красная; солнце свѣтлое; земля сырая; слеза горючая. Эти и другіе характеристическіе эпитеты употребляются въ нашей народной поэзіи неизмѣнно, подобно неизмѣннымъ эпитетамъ эпоса Гомерова, и располагаются вмѣстѣ съ существительнымъ и еще другимъ прилагательнымъ къ нему въ видѣ фигуры наращенія, что́ даетъ фразѣ особую выразительность, напр.

Ой, вы вѣтры, вѣтры теплые,
Вѣтры теплые, вы весенніе;
или:
Не огонь горитъ — ретиво сердце,
Ретиво сердце — молодецкое.

Дѣвица въ одномъ и томъ же мѣстѣ пѣсни называется и душею, и лебедемъ, и голубкою: напр.

По душѣ-ль, душѣ, по лебедушкѣ,
По лебедушкѣ, по голубушкѣ,
По голубушкѣ, красной дѣвицѣ.

Можно подумать, что уподобленіе одного и того же предмета и душѣ, и лебедю, и голубкѣ, должно вредить простотѣ и ясности картины, какъ это случается въ поэзіи Восточной, гдѣ часто роскошь украшеній закрываетъ основныя черты образа; но напротивъ, Русскій пѣвецъ умѣетъ подобрать и расположить свои сравненія такъ удачно, что каждое изъ нихъ рисуетъ съ удивительною постепенностью особую черту сравниваемаго предмета, всѣ же вмѣстѣ составляютъ его полный образъ. Вы видите передъ собою красную душу—

дѣвицу, стройную какъ лебедь, и чистую, кроткую, какъ голубка. Стиль этотъ представляетъ соединеніе, хотя безспорно еще въ грубомъ, неразвитомъ видѣ, роскоши поэзіи Восточной съ простотою и ясностію поэзіи Ново-Европейской.

Къ отличительнымъ чертамъ Русской народной лирики можетъ быть отнесено еще господство сознанія надъ чувствомъ, показывающее въ Русскомъ народѣ необыкновенную силу духа и умственныхъ способностей. Въ какомъ бы положеніи ни находился пѣвецъ, какое бы чувство ни волновало его душу, сознаніе своего положенія и чувства никогда не оставляетъ его. Въ господствѣ сознанія надъ чувствомъ заключается общій источникъ двухъ слѣдующихъ, по видимому, совершенно противуположныхъ отличій Русской пѣсни — глубокой скорби и юмора. Пѣвецъ знаетъ и всю цѣну скоротечной радости, и всю неизбѣжность горя, поэтому онъ встрѣчаетъ ихъ то съ равнодушнымъ унынiемъ, то съ ироническою улыбкою (а).

Что касается до нашей древнѣйшей книжной лирической поэзіи, то, кромѣ нѣсколькихъ духовныхъ пѣсней, переведенныхъ прозою съ Греческаго языка, мы не имѣемъ никакихъ другихъ ея памятниковъ. Въ продолженіе средняго періода нашей исторіи, простой народъ выражалъ свои завѣтныя радости и печали въ безъискусственныхъ пѣсняхъ; въ кругу же высшихъ классовъ, поэзія, какъ искусство, какъ произведеніе литературы образованной, не существовала. Только съ появленіемъ

(а) *Глаголева* О народныхъ Русскихъ пѣсняхъ; въ Труд. Общест. Люб. Русск. Слов. Ч. XI; *Снегирева* Русскіе простонарод. празд. и суевѣр. обряды; *Малиновскій* Очеркъ Исторіи Русск. поэзіи. Спб. 1847.

схоластической учености, появилась у насъ и схоластическая поэзія. Главныя формы этой поэзіи были надпись, плачъ и псаломъ. *Надпись*, подобно древней Греческой эпиграммѣ, выставлялась на различнаго рода памятникахъ, напр. надпись къ гербу Кн. Острожскаго, на извѣстной Острожской Библіи 1581:

Зри сія знаменія княжати славнаго;
Ихъ же держитъ родъ его отъ вѣка давняго.

Плачъ, родъ похоронной элегіи древнихъ Грековъ. *Псаломъ*, имѣвшій во многомъ сходство съ позднѣйшею классическою одою, раздѣлялся на кантъ и виршу. Онъ назывался кантомъ, когда былъ содержанія духовнаго или философскаго; виршею, когда въ немъ воспѣвалась похвала герою или торжество. Образцомъ нашей схоластической поэзіи, появившейся прежде въ Литвѣ, потомъ на Волыни, за тѣмъ въ Кіевѣ и Москвѣ, была поэзія Польская, поэтому и размѣръ ея былъ силлабическій. Изъ писателей въ этомъ родѣ особенно замѣчательны: Лазарь Барановичь, Симеонъ Полоцкій и Медвѣдевъ (а).

Ломоносовъ далъ нашей книжной поэзіи другое направленіе и перенесъ на ея почву другія формы, именно: направленіе и формы, господствовавшія въ то время въ книжной Западно-Европейской поэзіи. Несправедливо въ наше время уменьшаютъ заслуги Ломоносова, какъ преобразователя Русской словесности, замѣчая, что онъ подчинилъ ее вліянію образцовъ иноземныхъ и далъ поэзіи нашей направленіе подражательное, не самобытное. Самобытность въ поэзіи книжной есть плодъ долговре-

(а) *Милюковъ*, Очеркъ Ист. Русск. поэзіи.

ной и правильной эстетической жизни всего народа. Поэтому требовать самобытности отъ поэзіи Ломоносова, отъ первыхъ опытовъ искусственной поэзіи Русской, все равно, что требовать отъ природы произведеній, которыя бы раждались въ міръ во всей полнотѣ свойственнаго имъ развитія. Напротивъ, Ломоносовъ далъ нашей поэзіи все, что́ только могъ дать ей великій геній, хотя Ломоносовъ и былъ болѣе геній знанія, нежели искусства: онъ далъ ей языкъ, формы, содержаніе, и, что́ всего важнѣе, далъ ей значеніе въ обществѣ, послужившее самою твердою основою ея дальнѣйшаго развитія. Чтобы убѣдиться въ превосходствѣ Ломоносова, какъ творца новой Русской поэзіи, слѣдуетъ только прочитать нѣсколько отрывковъ изъ Плача Медвѣдева или Риѳмологіона Полоцкаго и потомъ слѣдующіе напр. стихи Ломоносова (а):

Кто море удержалъ брегами
И безднѣ положилъ предѣлъ,
И ей свирѣпыми волнами
Стремиться далѣ не велѣлъ?
Покрытую пучину мглою,
Не я ли сильною рукою —
Открылъ — и разогналъ туманъ
И съ суши сдвинулъ океанъ?

Какъ по характеру содержанія, такъ и по формѣ лирическія стихотворенія Ломоносова были повтореніемъ

(а) О Ломоносовѣ См. *Мерзлякова* въ Тр. Об. Л. Р. С. V. VII; *Батюшкова*, (о характерѣ Ломоносова) въ его соч. Ч. I. Спб. 1834; *Давыдова* Чт. о Словесности 1838. Чт. XXXIV; *Полевого Н.* Очерки Русс. Литтературы Спб. 1839. Ч. I; *Милюкова* Очер. Ис. Рус. поэзіи. Спб. 1847.

лирики Ново-Европейской того времени. Лирика эта— плодъ ложнаго направленія школы—отличалась поддѣльностію чувствъ, напыщенностью тона, изысканностью выраженій. Почти всѣ произведенія ея могутъ быть названы хріями, изложенными по всѣмъ правиламъ школьной реторики, только въ стихотворной формѣ, носившей названіе оды.

Направленіе Ломоносовское достигло полноты своего развитія въ произведеніяхъ Державина. Но Державинъ, какъ поэтъ по призванію, не смотря на безплодное для поэзіи ученіе школы, которой онъ слѣдовалъ, разсѣялъ въ стихотвореніяхъ своихъ множество красотъ самородныхъ. Въ поэзіи Державина есть много сходнаго съ нашею народною поэзіею. Въ ней та же прелесть и сила выраженія, то же богатство красокъ и тотъ же юморъ; но, подъ вліяніемъ предписаній фальшивой теоріи, нерѣдко сила выраженія у Державина превращается въ напыщенность, богатство фантазіи — въ излишество и изысканность, юморъ—въ философское размышленіе, чуждое духу поэзіи лирической (а).

Въ промежуткѣ времени между Ломоносовымъ и Державинымъ, трудами Сумарокова, Петрова, Капниста, Нелединскаго-Мелецкаго и другихъ, въ литературу нашу были перенесены почти всѣ, тогда извѣстныя на Западѣ формы поэзіи лирической: ода духовная, философская, героическая, диѳирамбъ, элегія, эпиграмма, эклога, эпистола, мадригалъ, рондо, сонетъ, тріолетъ и другія.

(а) О Державинѣ см. *Мерзлякова* Тр. О. Л. Р. С. т. XVIII; *Давыдова* Чт. о Сл. XXXIV; *Полевого* Очер. Русс. лит. Ч. 1; *Никитенко* въ Журналѣ. Биб. для Чт. 1844.

Постепенно совершался въ словесности Ново-Европейскій переворотъ, освободившій ее отъ рабства подражанія Древнимъ. Стремленіе къ самобытности, обнаружившееся почти во всѣхъ Европейскихъ литературахъ въ концѣ XVIII и началѣ XIX вѣка, обнаружилось въ то же время и у насъ. Мало по малу поэзія наша стала освобождаться отъ общихъ мѣстъ, притворныхъ чувствъ и напыщенныхъ выраженій, составлявшихъ принадлежность классицизма. Карамзинъ, Дмитріевъ, Батюшковъ, Жуковскій: вотъ писатели, все болѣе и болѣе сдружавшіе поэзію нашу съ дѣйствительностью; все болѣе и болѣе уничтожавшіе въ ней черты ложно-классическаго идеала и наполнявшіе ее живыми поэтическими красотами.

Эта эпоха борьбы новаго литературнаго направленія съ прежнимъ и постепеннаго торжества перваго надъ послѣднимъ заключается Пушкинымъ. Какъ у Державина, такъ и у Пушкина находимъ множество красотъ самородныхъ, высказанныхъ независимо отъ всякаго посторонняго вліянія, но какъ у Державина, такъ и у Пушкина мы замѣчаемъ и много такого, что было болѣе слѣдствіемъ вліянія современныхъ образцовъ и теорій иноземныхъ, нежели плодомъ однихъ вѣчныхъ и неизмѣнныхъ законовъ искусства. Изъ поэтовъ, современныхъ Пушкину, особенно замѣчательны: какъ лирики, Дельвигъ, Баратынскій, Козловъ и другіе. Большая часть лирическихъ ихъ произведеній имѣетъ характеръ и названія прежнихъ лирическихъ формъ элегіи, эпиграммы, сонета, и только нѣкоторыя отличаются красотами, свойственными Русской народной лирикѣ. Достоинство этихъ послѣднихъ доказывается уже и тѣмъ, что они, бывъ положены на музыку, распространились, подъ именемъ ро-

мансовъ, не только въ кругу образованномъ, но даже и въ народѣ, наравнѣ съ его безъискусственною пѣснею (а).

ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ ЭПИЧЕСКОЙ.

Опредѣленіе поэзіи эпической.

Въ лирѣ поэтъ выражаетъ свои собственныя чувства, свою личность; въ эпосѣ онъ описываетъ предметы и повѣствуетъ о событіяхъ міра внѣшняго; поэтому эпосъ есть поэтическій разсказъ о томъ, что было или могло быть въ дѣйствительности.

Общія свойства поэзіи эпической: свойства предмета.

Въ разсказѣ можемъ различать во-первыхъ предметъ разсказа, во-вторыхъ способъ изложенія предмета. Что касается предмета, то главное его достоинство состоитъ въ интересности. Какое бы ни было искусство изложенія, если только предметъ намъ мало интересенъ, произведеніе не возбудитъ нашей симпатіи. Такъ повѣсть о судьбахъ сердца и развитіи мысли Лапландца, живущаго среди омертвѣвшей почти природы, заинтересуетъ и плѣнитъ насъ болѣе, нежели картина Аркадіи, неоживленной присутствіемъ существа чувствующаго и мыслящаго. Поэтому содержаніе поэзіи эпической должно быть взято по преимуществу изъ жизни человѣческой; описанія же предметовъ неодушевленныхъ и картины природы, не составляя сами по себѣ сюжета достойнаго эпоса, могутъ занимать только второстепенное мѣсто въ его общемъ составѣ.

(а) О Жуковскомъ см. *Полеваго* Очерки Ч. 1; о Пушкинѣ *Полеваго же* Очерки Ч. 1; *Отеч. Зап.* за 1845 — 46 и *Милюкова* Очер. Ис. Р. Поэзіи.

Свойства изложенія.

Поэтъ лирическій часто отъ увлеченія страсти вдругъ переходитъ къ раскаянію, отъ раскаянія къ новой надеждѣ; мольбы и слезы у него смѣняютъ гнѣвъ и упреки. Поэтому, какъ мы сказали уже, лирѣ приличны порывы и разнообразіе тона и метра. Напротивъ, для поэта эпическаго всѣ части его картины должны быть одинаково важны, и онъ долженъ заниматься ими съ равною любовью и равно безмятежнымъ спокойствіемъ. Поэтому ровность и спокойствіе тона составляютъ первую отличительную черту эпическаго изложенія. Кромѣ того, въ эпосѣ мы желаемъ видѣть изображеніе извѣстнаго событія, какъ оно было или могло быть въ дѣйствительности, а не изображеніе личности автора; желаемъ видѣть жизнь, со всею ея полнотою и подлинностью, въ волшебномъ зеркалѣ искусства, а не сквозь призму личныхъ убѣжденій поэта. Отсюда вытекаетъ второе отличительное свойство эпическаго изложенія — объективность. Образцомъ эпическаго изложенія могутъ быть поставлены всѣ истинно народныя сказанія и въ особенности сказаніе Гомерово. Какъ стройна природа, въ которой каждое явленіе, сохраняя свою особенную жизнь, гармонически движется въ общей жизни цѣлаго; такъ строенъ, ровенъ и свѣтелъ міръ Гомерова эпоса. Ровность и спокойствіе неразлучны у Гомера съ величайшею объективностью: нигдѣ въ Иліадѣ мы не встрѣтимъ поэта, желающаго въ изображаемыхъ имъ картинахъ и характерахъ высказать свою личность.

Раздѣленіе поэзіи эпической на виды.

Обыкновенное раздѣленіе поэзіи эпической на *эпосъ важный*, составленный по образцу и формамъ Иліады и Энеиды, *эпосъ романтическій*, изложенный въ духѣ и формахъ старинныхъ рыцарскихъ повѣстей и *эпосъ комическій*, или пародію эпоса важнаго и романтическаго,

недостаточно, (какъ это уяснено при раздѣленіи на виды поэзіи лирической), потому что въ немъ отдѣльныя формы поэзіи того или другаго народа приняты за явленія видовыя — образцы поэзіи всѣхъ временъ и народовъ. Не удовлетворяясь этимъ дѣленіемъ, основаннымъ на случайныхъ признакахъ формы, примемъ другое, основанное на болѣе существенныхъ признакахъ содержанія.

Поэзія эпическая есть поэтическій разсказъ о предметахъ и событіяхъ міра внѣшняго. Но такъ какъ всѣ событія, могущія служить предметомъ эпическаго сказанія, относятся къ одной изъ трехъ главныхъ эпохъ историческаго развитія народной жизни: или къ временамъ первобытнымъ, или къ вѣку героическому, или къ періоду позднѣйшей гражданственности; то поэтому и поэзія эпическая, заимствуя содержаніе изъ одной изъ этихъ трехъ эпохъ народной жизни, раздѣляется на три вида: на *эпосъ временъ первобытныхъ*, *эпосъ героическій* и *эпосъ позднѣйшей гражданственности.*

Эпосъ временъ первобытныхъ

У племенъ и народовъ на самыхъ первыхъ ступеняхъ ихъ общественнаго развитія, мы находимъ отрывки общечеловѣческаго преданія о происхожденіи міра, о первыхъ дняхъ человѣчества. Кромѣ того, племена и роды, занимая одно извѣстное географическое пространство, болѣе или менѣе соединены между собою, и до образованія государства, одними и тѣми же условіями климата, мѣстности и другими обстоятельствами; на пути къ общественному развитію, встрѣчаютъ однѣ и тѣ же преграды, поставляемыя имъ силами внѣшней природы, и одинаково должны съ ними бороться. Поэтому и во времена первобытныя мы встрѣчаемъ опыты народной эпической поэзіи, состоящіе въ сказаніяхъ о борьбѣ съ драконами, чудовищами, злыми силами и т. п. Подвиги

героевъ, освободившихъ свою родину отъ враждебныхъ ей чудовищъ, посѣявшихъ первыя сѣмена образованности и нравственнаго усовершенствованія, получаютъ видъ миѳовъ, сами герои дѣлаются предметомъ языческаго религіознаго поклоненія. Герои подобнаго рода: Геркулесъ, Тезей и т. п. Какъ отрывки общечеловѣческаго преданія, такъ и легенды временъ первобытныхъ часто имѣютъ видъ сказанія религіозно-миѳическаго; поэтому эпосъ временъ первобытныхъ мы назовемъ еще эпосомъ *миѳическомъ.*

Эпосъ героическій.

Жизнь народовъ, подобно жизни человѣка, отъ младенчества переходитъ къ юности, отъ юности къ возрасту зрѣлому. Вѣкъ младенчества, или времена жизни первобытной, представляетъ только начатки общественнаго развитія. Народъ, раздѣленный на племена и роды, еще не сознаетъ своего единства, по-крайней-мѣрѣ еще не имѣетъ общихъ политическихъ и государственныхъ цѣлей. Мало по малу семейства и роды сливаются въ одинъ общій государственный организмъ и стремятся къ достиженію общихъ цѣлей, путемъ внутренняго развитія и внѣшнихъ предпріятій. Настаетъ вѣкъ героическій, вѣкъ рыцарства. Поэзія, неразлучный спутникъ жизни, повторяя въ волшебномъ мірѣ вымысла такое состояніе дѣйствительности, развивается во множествѣ былевыхъ пѣсенъ, которыя и составляютъ богатство народнаго *героическаго эпоса.*

Герой и лица героическаго эпоса.

Вѣкъ героическій въ исторіи народа почти всегда обнаруживается великимъ внѣшнимъ предпріятіемъ, къ которому, какъ къ центру, примыкаютъ всѣ героическія сказанія. Въ сказаніяхъ этихъ есть всегда одинъ избранный рыцарь, представитель народнаго героизма, или такъ-называемый герой эпопеи. Герой эпопеи, являю-

щійся въ ней со всѣми чертами народнаго характера, во всеоружіи народныхъ добродѣтелей, долженъ быть разсматриваемъ какъ олицетвореніе чувствъ народной чести и доблести. Подобное же родовое, типическое значеніе имѣютъ и всѣ другія лица эпопеи-идеальной картины извѣстнаго вѣка и народа. Несомнѣнно историческими въ эпопеѣ могутъ быть признаны только тѣ народныя чувства и стремленія, на почвѣ которыхъ расцвѣтаетъ міръ героическихъ сказаній.

Эпосъ позднѣйшей гражданственности.

Свершивъ свой внѣшній подвигъ, свое разрушеніе Трои, свой крестовый походъ, народъ, изъ области внѣшнихъ предпріятій, куда увлекла его юношеская фантазія, возвращается въ область внутренней жизни: стремится, при руководствѣ благой воли, устроить свои юридическія отношенія, свой бытъ гражданскій. Ходъ и развитіе общества тѣсно соединены съ ходомъ и развитіемъ искусства: краски жизни отражаются на цвѣтахъ поэзіи; мысль, господствующая въ дѣйствительности, переходитъ и въ мечтательные образы искусства. Поэтому, съ появленіемъ новаго общественнаго направленія въ жизни, въ поэзіи тоже появляется новое направленіе, новый родъ. Но появленіе и господство новаго рода поэзіи не уничтожаетъ въ ней родовъ предшествовавшихъ; напротивъ, раждаетъ новые и совершеннѣйшіе ихъ виды. Такимъ образомъ эпосъ, продолжая свое развитіе и во времена позднѣйшей гражданственности, при господствѣ драмы, является въ новомъ видѣ, въ видѣ повѣсти, представляющей картину быта гражданскаго и семейнаго временъ позднѣйшихъ. Этотъ новый видъ эпоса назовемъ эпосомъ гражданскимъ, или *романомъ*.

Отношеніе романа къ эпосу и драмѣ.

Романъ изображаетъ идеальную картину извѣстной эпохи, поэтому имѣетъ ближайшее отношеніе къ поэзіи

эпической: именно, романъ относится къ эпосу, какъ видъ къ своему роду. Но содержаніе картины, изображаемой въ романѣ, заимствовано часто изъ жизни ежедневной, посвящено идеямъ практическимъ, вслѣдствіе чего нравственное богатство человѣческой природы и личность человѣка выражаются въ романѣ полнѣе, нежели въ эпосѣ героическомъ; поэтому романъ, какъ изображеніе человѣка въ борьбѣ съ самимъ собою и различными условіями жизни общественной, имѣетъ сходство и съ драмой: именно, романъ относится къ драмѣ, какъ совершеннѣйшій видъ рода низшаго къ роду высшему, при господствѣ котораго онъ развился.

Главное отличіе лицъ и характеровъ романа отъ лицъ и характеровъ драмы.

Главное отличіе характеровъ романа отъ характеровъ драмы заключается въ родовомъ, типическомъ значеніи первыхъ и въ индивидуальномъ значеніи послѣднихъ. На всѣхъ лицахъ романа отражается свѣтъ главной господствующей въ немъ идеи, герой романа есть избранный представитель той идеи; напротивъ того, въ драмѣ представлена одна природа человѣка, съ ея вѣчными, неизмѣнными страстями, внѣ всякихъ историческихъ условій, представлены характеры чисто личные, индивидуальные, а не олицетворенія извѣстныхъ идей и понятій.

Виды романа.

Смотря потому, какую изъ сторонъ современнаго общественнаго развитія поэтъ изображаетъ въ своей повѣсти, т. е. смотря по различію содержанія, романы раздѣляются на различные виды: на романы семейные, нравоописательные, политическіе и проч. (а).

(а) Къ особому виду романовъ относятъ, впрочемъ неправильно, романы историческіе. Романъ не Исторія. Если поэтъ и воспроизводитъ, въ романѣ характеры лицъ исторически-извѣстныхъ, то воспроизводитъ, сообразно цѣлямъ и требованіямъ искусства, по идеѣ изящнаго, а не со-

А. ЭПОСЪ ДРЕВНЕ-ВОСТОЧНЫЙ.

ЭПОСЪ ИНДІЙСКІЙ.

Рамаяна.

Къ числу замѣчательнѣйшихъ памятниковъ древне-Индійскаго эпоса принадлежатъ Рамаяна и Магабарата. Жизнь и литература Индіи еще такъ мало извѣстны, что почти невозможно рѣшить къ какому періоду общественнаго развитія и къ какому виду поэзіи эпической должны быть отнесены эти памятники. Въ Рамаянѣ представляется смѣсь эпоса героическаго съ религіознымъ,

---

образно требованіямъ исторіи, по идеѣ истины. Лица эти суть типы— представители своего вѣка, а не лица индивидуальныя, изображенныя со всею ихъ историческою подлинностью. Смотря потому, въ какомъ отношеніи лица такъ называемаго романа историческаго представляютъ свой вѣкъ: въ отношеніи ли умственнаго развитія, или государственнаго, или семейнаго, и романъ историческій, подобно роману вообще, будетъ или философскій, или политическій, или семейный и проч. Такъ почти всѣ романы Вальтеръ-Скотта, извѣстные подъ именемъ историческихъ, суть по преимуществу политическіе.

Для теоріи поэзіи эпической особенно важно сочиненіе *Вильг. Гумбольдта* Aesthetische Versuche, Braunschweig 1802. Изъ отечественныхъ могутъ служить пособіемъ: *Давыдова Чт. о Слов.* Кур. 3. Чт. XXXIX; *Шевырева* теорія поэзіи въ историческомъ развитіи у древ. народовъ. Москва, 1836.

Изъ сочиненій историческихъ проливаютъ свѣтъ на теорію эпоса въ особенности сочиненія: *Fr. Schlegel's* Geschichte der alten und neuen Litteratur и изслѣдованіе того же автора объ эпосѣ классическомъ. Die Griechen und Römer, historische Versuche über das classische Alterthum. Berlin. 1797.

смѣсь Иліады Гомера съ Θеогоніей Гезіода; въ Магабаратѣ—смѣсь эпоса героическаго съ эпосомъ позднѣйшей гражданственности, смѣсь Одиссеи съ произведеніями поэтовъ циклическихъ. Какъ въ художественномъ характерѣ поэмъ мы замѣчаемъ смѣсь различныхъ видовъ эпоса, такъ и въ политическомъ ихъ характерѣ — смѣсь различныхъ эпохъ и различныхъ цивилизацій. Переходя въ устномъ преданіи отъ поколѣнія къ поколѣнію, развиваясь въ различныхъ частяхъ Индіи, подъ вліяніемъ различныхъ историческихъ обстоятельствъ, поэмы эти, подобно сказанію древне - Германскому, принадлежатъ нѣсколькимъ эпохамъ и нѣсколькимъ образованностямъ. Какъ несогласенъ въ преданіи Германскомъ рыцарскій характеръ Маркграфа Ридигера съ характеромъ Бургундскихъ героевъ, утоляющихъ жажду кровью убитыхъ ими враговъ, такъ несогласны между собою по характеру и различныя части эпоса Индійскаго.

Судя по тому, что въ Рамаянѣ нигдѣ не упоминается о Буддистахъ, существовавшихъ за нѣсколько столѣтій до нашей эры, должно полагать, что основныя и первоначальныя ея части принадлежатъ глубокой древности. Сочиненіе Рамаяны припысывается Вальмики. Вся поэма, за исключеніемъ эпизодовъ, замѣтно принадлежащихъ временамъ позднѣйшимъ, состоитъ изъ 24000 двустишій и раздѣляется на 7 большихъ книгъ, называемыхъ *канда;* книги раздѣляются на отдѣлы—*сарґа.* Размѣръ поэмы—*шлока.*

Основныя черты содержанія Рамаяны суть слѣдующія: Вишну, желая избавить Индію отъ злодѣяній гиганта Раваны, воплощается въ 4-хъ сыновей царя Дашараты: одинъ изъ нихъ, Рама—герой поэмы, соперникъ и побѣдитель Раваны. Коика, одна изъ супругъ

Дашараты, пользуясь обѣщаніемъ царя—исполнить первую ея просьбу, требуетъ, чтобы онъ изгналъ на 14 лѣтъ Раму и назначилъ наслѣдникомъ престола собственнаго ея сына, Барату. Рама, который повиновеніе родительской власти предпочитаетъ всѣмъ другимъ добродѣтелямъ, безропотно удаляется съ своей прекрасной супругой, Зитой. Къ этому времени изгнанія относятся его борьба съ Раваною и его подвиги. Равана, мстя за смерть гигантовъ, убитыхъ Рамою, который получилъ оружіе Индри (божества — грома и молніи), умерщвляетъ Коршуна, волшебнаго стража обители Рамы и похищаетъ Зиту. При помощи миѳическихъ обитателей лѣсовъ: Ганумана, царя обезьянъ, и Сугривы, Рама убиваетъ страшнѣйшаго изъ гигантовъ, могущественнаго Боли. Гануманъ отплываетъ на островъ Ланка (Цейланъ), освобождаетъ Зиту и сожигаетъ городъ Гигантовъ. Самудра, божество океана, даетъ средства Рамѣ построить чудесный мостъ чрезъ море къ острову Ланка. Равана убитъ, Зита освобождена; торжествующій Рама, по истеченіи четырнадцатилѣтняго срока изгнанія, спѣшитъ въ столицу и раздѣляетъ престолъ съ братьями.

Художественный характеръ Рамаяны.

Господствующій художественный характеръ Рамаяны — символическій. Въ ней поэтическое чувство высказывается неисчерпаемымъ обиліемъ картинъ, образовъ, подобій, сравненій; но фантазія не умѣетъ соединить этого богатства разнородныхъ признаковъ въ опредѣленные и ясные образы. Строгое и свѣтлое воображеніе Гомера обозначаетъ свои картины немногими, но рѣзкими чертами, и эти черты живо рисуютъ весь предметъ; поэтическое чувство Вальмики стремится представить образъ предмета въ безчисленномъ множествѣ подобій и сравненій, но ясность и опредѣленность образа

исчезаетъ, подавленная самимъ богатствомъ описанія. Такъ въ одномъ и томъ же мѣстѣ, отецъ Рамы сравнивается и съ змѣею, и съ океаномъ, и съ затмившимся солнцемъ, и съ мудрецомъ, который сказалъ неправду. Въ слѣдствіе господства художественнаго чувства надъ прочими творящими силами, миѳологія Индійскаго эпоса далека отъ типическаго изящества миѳологіи Греческой. Красный Кришна, голубый Вишну, эти божества многорукія, эти фантастическіе, нерѣдко чудовищные вымыслы, имѣя свое символическое значеніе, не могутъ быть образцами красоты тѣлесной, органически-цѣлесообразной.

Политическій характеръ Рамаяны.

Въ Рамаянѣ изображена, какъ кажется, не борьба націи, уже сознавшей свое государственное единство и свои политическіе интересы, съ другою ей чуждою націею; но борьба племенъ, еще не вышедшихъ изъ состоянія первобытнаго, съ силами природы физической, съ внѣшними, матеріальными препятствіями. Главная тема Рамаяны — убіеніе гигантовъ, истребленіе чудовищъ, избавленіе народа отъ враждебныхъ ему силъ въ самомъ началѣ его политическаго существованія. Герой ея — не Ахиллъ, побѣдитель Гектора, не Роландъ, гроза Сарацинъ; но Геркулесъ—истребитель чудовищъ, но Сигурдъ, убійца дракона Фафнира. Мнѣніе о болѣе патріархальномъ, нежели гражданскомъ характерѣ общества, изображеннаго въ Рамаянѣ, подтверждается и тою степенью силы, какая приписывается въ ней власти родительской. Рама столько же герой — защитникъ народа, сколько и герой сыновней покорности. Безпрекословно, безотвѣтно покоряется онъ волѣ отца, осудившаго его на изгнаніе, и когда Зита хотѣла отклонить его отъ исполненія этой воли, онъ отвѣчаетъ ей: »страхъ мнѣ »незнакомъ, я не убоялся бы самаго Брамы; но не смѣю

»преступить отцовской воли, какъ не смѣетъ океанъ пре»ступить ему назначенныхъ границъ.« Въ другомъ мѣстѣ Рама говоритъ, что если бы отецъ того потребовалъ, онъ не усумнился бы пожертвовать предпочтенному ему брату не только царскимъ саномъ, но женою и собственною жизнію. Такую степень силы власть родительская могла имѣть, даже и въ теократической Индіи, только во времена близкія къ первобытнымъ. Этимъ чертамъ патріархальнаго характера общества, изображеннаго въ Рамаянѣ, противурѣчатъ другія черты, свойственныя уже временамъ позднѣйшей гражданственности. Столица Дашараты напоминаетъ намъ роскошь и блескъ Вавилона. Ея публичныя площади украшены фонтанами, на ея улицахъ тѣснятся слоны и колесницы. Во многихъ мѣстахъ поэмы говорится объ искуственныхъ дорогахъ, каналахъ и т. п. Противурѣчія эти объяснятся, если допустимъ, что Рамаяна, по времени своего образованія, могла принадлежать различнымъ періодамъ исторіи одного и того же общества; по мѣсту — различнымъ обществамъ Сѣверной и Южной Индіи (a).

Магабарата.

Сочинителемъ Магабараты считается Віаса. Судя по ея болѣе гражданскому содержанію и по болѣе развитой ея миѳологіи, слѣдуетъ думать, что она была написана уже послѣ Рамаяны. Содержаніе Магабараты составляетъ описаніе междоусобной войны. Барата, сынъ Душанты, былъ родоначальникъ Курусовъ и Пандусовъ, раздѣлившихся за право престолонаслѣдія на двѣ враждебныя партіи. Борьба Курусовъ съ Пандусами и въ

(a) *Fr. Schlegel*, Sämmtl. Werke, Bd. IX; J. J. Ampère. L'épopée indienne. Revue des deux mondes 1846; *Шевырева* Исторія Поэзіи. Москва, 1835.

особенности подвиги добродѣтельныхъ Пандусовъ составляютъ главный предметъ поэмы. Къ этому предмету присоединено множество эпизодовъ. Нѣкоторые изъ нихъ могутъ быть разсматриваемы какъ отдѣльныя и полныя эпопеи. Въ эпизодѣ, подъ заглавіемъ *„Наль,“* разсказана, въ 26 пѣсняхъ, исторія Наля и Дамаянти, его супруги. Сага эта, которой героиня представляетъ образецъ супружеской преданности, заключаетъ въ себѣ множество красотъ Индійской музы—нѣжной и страстной (а). Эпизодъ *„Гидимбибадасъ“* содержитъ разсказъ о подвигахъ могучаго Бима, одного изъ Пандусовъ. Къ числу прекраснѣйшихъ цвѣтковъ Индійской поэзіи принадлежитъ эпизодъ Савитри. Савитри, дочь царя Ашвапатиса, избираетъ себѣ въ супруги Савіавана, царя-изгнанника. За нѣсколько дней до свадьбы, Нарада открываетъ Савитри, что будущій ея супругъ по истеченіи года долженъ умереть. Извѣстіе это не поколебало вѣрности Савитри. Назначенный день смерти приближается. Савіавана, склонивъ голову на грудь вѣрной Савитри, засыпаетъ. Въ это время Ямасъ, ангелъ смерти, изъемлетъ душу изъ устъ спящаго; но потомъ, тронутый мольбами Савитри, возвращаетъ жизнь Савіавану и обѣщаетъ продолжить ее еще на 400 лѣтъ. Но знаменитѣйшій и извѣстнѣйшій въ Европѣ изъ всѣхъ эпизодовъ Магабараты—Багаватъ-гита. Передъ рѣшительнымъ сраженіемъ между Пандусами и Курусами, Ардшуна, одинъ изъ Пандусовъ, видя друзей своихъ и родныхъ, готовящихся къ бою, скорбитъ объ ихъ участи, зависящей отъ невѣрнаго жребія битвы. Кришна утѣшаетъ Ардшуну ученіемъ о непреходимости одного вѣчнаго, невидимаго начала и о

(а) Перев. на Русск. языкъ *Жуковскимъ*.

ничтожествѣ всего видимаго. Въ этомъ отрывкѣ основныя черты религіознаго пантеистическаго вѣрованія Индійцевъ изложены въ живыхъ и поэтическихъ картинахъ (a).

Б. ЭПОСЪ ДРЕВНЕ-КЛАССИЧЕСКІЙ.

ЭПОСЪ ГРЕЧЕСКІЙ.

Греческая поэзія богата памятниками всѣхъ трехъ видовъ эпоса, соотвѣтствующихъ тремъ главнымъ періодамъ историческаго развитія народной жизни. Памятникъ эпоса миѳическаго она представляетъ въ произведеніяхъ, приписываемыхъ Гезіоду; памятникъ эпоса героическаго — въ произведеніяхъ, дошедшихъ до насъ подъ именемъ Гомера; памятникъ эпоса гражданскаго — въ произведеніяхъ поэтовъ циклическихъ, и въ особенности въ повѣстяхъ и романахъ временъ школы Александрійской.

Эпосъ миѳическій. Гезіодъ.

Гезіоду, жившему, какъ полагаютъ, за 900 лѣтъ до Р. Х., приписываются слѣдующія сочиненія: Труды и Дни, Ѳеогонія и Щитъ Геркулесовъ (b). Первое изъ этихъ сочиненій, по содержанію и характеру, относится болѣе къ дидактическому, нежели къ эпическому роду поэзіи. Оно заключаетъ въ себѣ предписанія благоразумія, по отношенію къ различнымъ случаямъ жизни, и въ особенности по отношенію къ труду и дѣламъ гражданина — земледѣльца. Часто нравоученіе изложено въ

(a) *K. Rosenkranz*, Handb. e. allg. Gesch. d. P. Th. 1; *Шевырева* Исторія Поэзіи. Москва, 1835.

(b) *Manso* въ Charakteren der vornehmsten Dichter Bd. III; K. O. *Müller*, Gesch. der Griech. Litt. 1841.

немъ въ той формѣ иносказанія, которая впослѣдствіи стала извѣстна подъ именемъ Эзоповой басни. Какъ самый духъ этого сочиненія, такъ и въ особенности иносказательныя формы изложенія заставляютъ думать, что оно, по происхожденію своему, позже эпоса героическаго, и принадлежитъ тѣмъ временамъ перехода отъ литтературы народной къ литтературѣ книжной, въ которыя мыслители, пользуясь уже готовыми поэтическими формами эпоса народнаго, излагаютъ въ этихъ формахъ плоды своего размышленія.

Теогонія. Разсказъ о борьбѣ древнихъ божествъ съ новыми составляетъ содержаніе Гезіодовой Теогоніи. У Гомера мы находимъ миѳологію уже болѣе развитую, болѣе украшенную; напротивъ того, миѳологія Гезіода запечатлѣна еще простотою и тѣмъ дикимъ величіемъ, которое свойственно временамъ ея первоначальнаго образованія: въ ней еще движутся страшные образы древнихъ Гигантовъ, еще встрѣчаются простые, часто величественные, но еще чаще грубые и даже отвратительные миѳы. Изъ этого слѣдуетъ заключить, что грубый и суровый вѣкъ эпоса Гезіодова предшествовалъ болѣе образованному, блестящему и рыцарскому вѣку эпоса Гомерова, и что Гезіодъ, если и дѣйствительно жилъ позже Гомера, то сказаніе свое о борьбѣ боговъ заимствовалъ изъ древнѣйшаго до-гомеровскаго преданія, сохранившагося въ памяти народной (а).

(а) При этомъ нельзя не замѣтить, что на духъ сочиненій, приписываемыхъ Гезіоду и Гомеру, еще могла имѣть вліяніе и степень образованности тѣхъ странъ, которымъ они принадлежали. Отчизной эпоса Гомера была Іонія, гдѣ образовавшіяся, послѣ войны Троянской, Греческія колоніи, отъ торговыхъ и политическихъ сношеній съ Востокомъ,

Щитъ Геркулесовъ.

Щитъ Геркулесовъ, по внутреннему своему характеру, имѣетъ существенное сходство съ Θеогоніею. Въ борьбѣ боговъ и богоподобныхъ ихъ соперниковъ, которая описывается въ этомъ отрывкѣ, выражается религіозное ученіе Грековъ въ его первоначальной простотѣ и грубости.

Эпосъ героическій. Иліада.

Только съ образованіемъ государства, разрозненные до того времени племена и роды, сознаютъ единство своихъ политическихъ цѣлей и интересовъ. Чувства народности и патріотизма особенно развиваются въ народѣ, при столкновеніи его съ другимъ, ему чуждымъ народомъ. Въ это время являются герои — защитники и представители народной славы, является рядъ доблестныхъ подвиговъ, настаетъ вѣкъ героическій. Вслѣдъ за подвигами вѣка героическаго въ жизни, раздаются въ поэзіи и пѣсни героическаго эпоса.

Событіемъ, вызвавшимъ по преимуществу народное и патріотическое чувство Грековъ, и поэтому послужившимъ главною темою героическихъ пѣсенъ Греціи, была война Троянская. Какъ подвиги всѣхъ царствующихъ въ Греціи родовъ сливаются въ событіяхъ войны Троянской, такъ пѣсни Греческихъ бардовъ сливаются въ общемъ сказаніи о Троянскомъ предпріятіи. Героическія пѣсни Греціи дошли до насъ въ двухъ поэмахъ: въ Иліадѣ и Одиссеѣ, которыя приписываются Гомеру. Прежде, нежели займемся изслѣдованіями о предполагаемомъ творцѣ поэмъ и его твореніи, скажемъ нѣсколько словъ о Троянскомъ событіи, послужившемъ этимъ поэмамъ основою.

быстро достигли извѣстной степени просвѣщенія; эпосъ Гезіода возникъ въ Греціи, гдѣ отъ неустройствъ, послѣдовавшихъ за Троянскою войною, еще долго продолжалось невѣжество.

Необыкновенная красота Елены, дочери царя Спартанскаго Тиндарея, привлекла къ ней множество женихов. Тиндарей, опасаясь ссоръ, которыя могли произойти отъ соперничества между женихами, взялъ съ нихъ слово, что они уступятъ Елену тому, кого она сама предпочтетъ другимъ, и потомъ общими силами вооружатся противу того, кто бы вздумалъ оспаривать права предпочтеннаго. Выборъ Елены палъ на Менелая. Послѣ нѣсколькихъ лѣтъ мирной и благополучной жизни Менелая съ Еленой, во время отсутствія Менелая, прибылъ въ домъ его, подъ предлогомъ поклоненія Аполлону, Парисъ, Троянскій царевичъ, который, забывъ оказанное ему гостепріимство, похитилъ Елену и бѣжалъ съ нею въ Трою. Оскорбленный Парисомъ Менелай обратился къ своимъ прежнимъ соперникамъ и напомнилъ имъ обѣщаніе, данное Тиндарею. Просьба Менелая была подкрѣплена участіемъ его брата Агамемнона, сильнѣйшаго изъ Царей Еллинскихъ, и почти вся Греція ополчилась противу Трои. Послѣ десятилѣтней осады Троя была разрушена.

Вотъ основныя черты событія, къ которому, по своему сюжету, относится превосходнѣйшее эпическое произведеніе — Иліада. Мы изложимъ здѣсь вкратцѣ ея содержаніе и при этомъ случаѣ укажемъ на тѣ мѣста, которыя сочинителями классической піитики, списывавшими съ Иліады свою теорію такъ — называемаго эпоса важнаго, были поставлены непремѣнными и необходимыми условіями всякаго эпическаго произведенія.

Поэма начинается стихами, въ которыхъ, по господствующему мнѣнію, изложенъ сюжетъ всѣхъ ея пѣсенъ — гнѣвъ Ахилла: »гнѣвъ богиня — воспой Ахиллеса Пелеева сына.«

Это мѣсто поэмы послужило образцомъ для такъ-называемаго правила *„изложенія предмета,“* вслѣдствіе котораго всѣ подражательныя эпическія поэмы временъ классицизма начинались словомо »пою.« Словами: »пою отъ варваровъ Россію свобожденну« начинается Россіада Хераскова; словами: »Je chante ce héros qui regna sur la France« начинается Генріада Вольтера и т. д.

Въ этомъ же самомъ мѣстѣ Иліады мы находимъ и обращеніе къ музѣ, обращеніе, послужившее образцомъ для другаго правила — для *воззванія* (а). Быть можетъ такимъ воззваніемъ къ музѣ древніе рапсоды начинали всякую отдѣльную повѣсть, чему доказательствомъ служитъ и то, что въ самой Иліадѣ оно находится и въ другомъ мѣстѣ, которое лучшими Филологами считается вставкой, быть можетъ, составляющею начало совершенно отдѣльной баллады, именно находится передъ исчисленіемъ кораблей. Послѣ воззванія, въ Иліадѣ слѣдуетъ описаніе слѣдующихъ событій:

Хризесъ, жрецъ Аполлона, является въ станъ Грековъ и предлагаетъ выкупъ за дочь свою, взятую въ плѣнъ въ одномъ изъ разрушенныхъ Троянскихъ городовъ. Агамемнонъ, на долю котораго, при раздѣлѣ добычи, досталась дочь Хризеса, отказываетъ ему и навлекаетъ тѣмъ на всѣхъ Грековъ гнѣвъ Аполлона. Ахиллъ, для отвращенія бѣдствія, совѣтуетъ возвратить Хризеиду,

---

(а) Къ тебѣ я вопію, премудрость безконечна.

Ломоносовъ.

О ты летающій превыше свѣтлыхъ звѣздъ,
Стихотворенья духъ! приди отъ горныхъ мѣстъ.

Херасковъ.

чѣмъ обиженный Агамемнонъ, говоритъ, что если только, по совѣту Ахилла, онъ принужденъ будетъ возвратить Хризеиду, то отниметъ у Ахилла его плѣнницу, Брисеиду. И дѣйствительно, герольды Агамемнона приходятъ въ ставку Ахилла за Бризеидой. Уступая Агамемнону, Пастырю народовъ, сильнѣйшему изъ царей, власть котораго признаютъ всѣ Греческіе военачальники, Ахиллъ позволяетъ отнять у себя Бризеиду, но въ то же время даетъ обѣтъ не принимать участія въ битвахъ Грековъ съ Троянами. Вотъ предполагаемая завязка всей поэмы— гнѣвъ Ахилла, и, быть можетъ, завязка только нѣсколькихъ изъ балладъ, вошедшихъ въ составъ ея.

Ахиллъ, храбрѣйшій изъ Греческихъ героевъ, отъ участія котораго въ Троянскомъ предпріятіи зависѣлъ и самый успѣхъ его, оскорбленный Агамемнономъ, обращается къ своей матери, Нимфѣ Ѳетидѣ, съ просьбою искать заступничества у Юпитера. Юпитеръ обѣщаетъ Ѳетидѣ покрыть ея сына неувядаемой славой, и обманчивымъ сновидѣніемъ побуждаетъ Агамемнона рѣшиться на битву съ Троянцами. Несторъ, первый между Греческими вождями по лѣтамъ и опытности, предлагаетъ кончить дѣло поединкомъ между Менелаемъ и Парисомъ. Парисъ побѣжденъ, но спасенъ отъ смерти покровительствомъ Венеры. Троянцы отказываются исполнить условія единоборства.

Здѣсь замѣтимъ, что вмѣшательство боговъ и богинь въ дѣла героевъ и вліяніе ихъ на ходъ эпическихъ событій (что у Гомера являлось необходимымъ слѣдствіемъ религіозныхъ убѣжденій изображаемаго имъ вѣка), тоже были внесены классиками въ теорію эпоса подъ именемъ *эпическихъ машинъ*. Позднѣйшіе поэты временъ Христіанства, соблюдая правило объ эпическихъ маши-

нахъ, или назначали ангеламъ свѣта и тьмы роли, соотвѣтствующія ролямъ божествъ эпоса Гомерова, какъ напр. Тассо въ Освобожденномъ Іерусалимѣ, или употребляли для этого олицетворенія различныхъ страстей, добродѣтелей и пороковъ, какъ напр. Вольтеръ въ Генріадѣ.

Послѣ бѣгства Париса, начинается рядъ стычекъ и битвъ, въ которыхъ успѣхъ постоянно на сторонѣ Троянцевъ. Напрасно устрашенные Греки обращаются къ Ахиллу, прося его принять участіе въ битвѣ. Ахиллъ неумолимъ. Торжествующій Гекторъ, сынъ Пріама, герой Троянской рати, разрушаетъ часть стѣны, построенной Греками для защиты кораблей и зажигаетъ одинъ изъ кораблей. Патроклъ, другъ Ахилла, надѣвъ его доспѣхи, является предъ сражающимися и устрашаетъ Троянцевъ, принявшихъ его за самого Ахилла, но вступивъ, вопреки данному имъ Ахиллу обѣщанію, въ битву, падаетъ подъ ударами Эвфорба, Аполлона и Гектора. Завязывается сѣча надъ трупомъ Патрокла. Послѣ долгой и упорной борьбы, Менелай и Меріонъ наконецъ успѣваютъ овладѣть тѣломъ Патрокла и уносятъ его съ поля битвы. Гекторъ преслѣдуетъ отступающихъ Грековъ. На краю рва, окружающаго станъ Грековъ, является Ахиллъ, безъ оружія, и однимъ своимъ видомъ и голосомъ разсѣваетъ наступающихъ Троянцевъ. Чего не произвели соединенныя просьбы Грековъ, то произвела скорьбъ о потерѣ друга и жажда мести. Получивъ, при посредствѣ матери, новые доспѣхи, скованные самимъ Вулканомъ, Ахиллъ поражаетъ Троянцевъ, убиваетъ Гектора, совершаетъ торжественныя похороны Патроклу, съ жертвами и играми, и одинадцать дней влачитъ трупъ Гектора вкругъ могильнаго Патроклова холма. На двѣнадцатый день, Юпитеръ повелѣваетъ Ѳетидѣ смягчить

гнѣвъ ожесточеннаго ея сына и черезъ Ирису даетъ знать Пріаму, чтобы онъ отправился къ Ахиллу съ выкупомъ за тѣло Гектора. Ахиллъ, тронутый мольбами Пріама, возвращаетъ ему тѣло сына и соглашается дарить Троянцамъ 12 дней перемирія для совершенія похоронъ Гектора. — Здѣсь разсказаны только мѣста поэмы, состоящія въ связи съ темой первой ея пѣсни — гнѣвомъ Ахилла, и пропущены тѣ, въ которыхъ воспѣты подвиги другихъ Троянскихъ героевъ: двухъ Аяксовъ, Діомеда, Улисса, составлявшія, быть можетъ, отдѣльныя баллады и потомъ вошедшія въ общій составъ поэмы.

Иліада и Одиссея дошли до насъ и получили тотъ видъ, въ которомъ теперь являются, слѣдующимъ путемъ. Ликургъ, какъ говорятъ, первый познакомилъ Грецію съ эпическими пѣснями, образовавшими впослѣдствіи Иліаду и Одиссею. Пѣсни эти переняль онъ, во время своего путешествія, отъ Іоническихъ рапсодовъ, Греческихъ бардовъ, менестрелей, бандуристовъ. Въ Аѳинахъ Гомеровы пѣсни стали извѣстны во времена Солона, который поставилъ въ обязанность рапсодамъ пѣсни, имѣющія между собою связь по содержанію и времени, пѣть въ порядкѣ времени и содержанія. Еще болѣе важный шагъ къ утвержденію текста и порядка пѣсней сдѣлали Пизистратъ и его сыновья, повелѣвшіе свѣдущимъ людямъ собрать Гомеровы пѣсни, дать имъ видъ единства, (привести въ порядокъ) и предать письменамъ. Отъ Пизистрата до Аристарха, въ продолженіи трехъ столѣтій, критики подвергали всякой разъ новому разбору текстъ Пизистратова собранія. Наконецъ Аристархъ, одинъ изъ критиковъ Александрійской школы, окончательно утвердилъ этотъ текстъ, раздѣливъ его, по числу буквъ Греческаго алфавита, на двадцать четыре пѣсни.

Спрашивается теперь: что повелѣлъ пѣть, въ порядкѣ времени и содержанія Солонъ, что собирали и предали письменамъ Пизистратиды и что наконецъ раздѣлилъ на 24 пѣсни Аристархъ? Собирали ли они и приводили въ прежній видъ разсѣянныя части поэмъ, написанныхъ однимъ лицомъ и распавшихся потомъ, въ устахъ странствующихъ бардовъ, на многія пѣсни, или же они только собирали отрывочныя пѣсни, возникшія въ устахъ самихъ бардовъ, и старались только дать имъ видъ единства, видъ цѣлыхъ поэмъ? Другими словами: были ли Гомеровы поэмы дѣйствительно поэмы искусственныя, написанныя однимъ лицомъ, по опредѣленному плану, или онѣ были только искусственное собраніе отрывочныхъ пѣсенъ, принадлежавшихъ многимъ пѣвцамъ?

Вопросъ этотъ рѣшается различно.

Оставивъ въ сторонѣ различныя мнѣнія о Гомерѣ и произведеніяхъ, ему приписываемыхъ, мы для своего заключенія объ этомъ предметѣ, обратимъ вниманіе на историческія обстоятельства Греціи того времени, къ которому относятъ существованіе Гомера. Въ слѣдствіе политическаго броженія и безпорядковъ, послѣдовавшихъ за Троянскою войною, многія изъ Греческихъ поколѣній оставили Грецію и поселились на берегахъ Малой Азіи, близъ предѣловъ разрушенной ими Трои. Здѣсь, при торговыхъ и политическихъ сношеніяхъ съ болѣе образованнымъ Востокомъ, они вскорѣ достигли значительной степени благосостоянія и образованности. Вслѣдъ за благоденствіемъ и развитіемъ общественнымъ, въ колоніяхъ быстро подвинулось и развитіе литературное, тогда какъ въ оставленной Греческими выходцами отчизнѣ успѣхи просвѣщенія были замедлены различными неблагопріятными обстоятельствами. Такимъ образомъ,

остается прежде рѣшить вопросъ объ отношеніи Гомеровыхъ поэмъ къ жизни колоній, откуда эти поэмы, по свидѣтельству всей древности, перешли въ Грецію, а потомъ уже объ отношеніи ихъ къ жизни самой Греціи.

Въ колоніяхъ, при самомъ началѣ ихъ образованія, царская власть пала, сила наслѣдственныхъ аристократическихъ родовъ исчезла, изчезъ и весь прежній бытъ монархической Греціи: прекратились пиры, на которыхъ раздавались пѣсни въ честь царей — героевъ, упразднилось мѣсто царскихъ бардовъ, умолкла и оригинальная эпическая муза. И такъ Гомеровы пѣсни, какъ произведеніе безъискусственное, народно-эпическое, не могли явиться въ колоніяхъ: онѣ или перенесены были сюда изъ Греціи въ устномъ преданіи, или возникли въ колоніяхъ, но возникли подъ перомъ образованныхъ литераторовъ, какъ обдуманный плодъ литературы книжной, искусственной. Нѣтъ никакого повода думать, что въ колоніяхъ, въ то время, къ которому относится первоначальное знакомство Грековъ съ Гомеровыми пѣснями, литературная жизнь и просвѣщеніе достигли до такой степени развитія, что могли представить, какъ произведеніе искусственное, задуманное и исполненное однимъ лицомъ, такія двѣ поэмы, какъ Иліада и Одиссея. Поэтому должно заключить, что пѣсни, вошедшія впослѣдствіи въ составъ этихъ поэмъ, существовали въ устномъ преданіи народа еще до переселенія его на берега Малой Азіи, и не были забыты имъ и послѣ переселенія. Насъ не должно удивлять то обстоятельство, что героическія пѣсни Греціи, перенесенныя колонистами на берега Малой Азіи, сохранились здѣсь вѣрнѣе и развились, при общественномъ благоденствіи, полнѣе, нежели въ самой Греціи, обуреваемой раздорами и переворотами. Такъ пѣсни,

вошедшія въ составъ Эдды, сохранились и были собраны не въ Швеціи и Норвегіи, гдѣ первоначально возникли, а среди бѣглецовъ, поселившихся въ Исландіи. Но справедливо также и то, что барды, утративъ положеніе, которое нѣкогда занимали въ быту монархической Греціи, измѣнились въ колоніяхъ въ классъ людей, промышлявшихъ литературнымъ трудомъ — пѣть старинныя баллады, и что самыя баллады, живыя и народныя въ Греціи монархической, въ колоніяхъ, при новомъ порядкѣ вещей, стали произведеніемъ отчасти искусственнымъ. Переходя отъ одного барда къ другому, народныя эпическія пѣсни Грековъ испытывали вліяніе ихъ личныхъ талантовъ, наполнялись варіантами, разнообразились. Если представимъ, что, при такомъ состояніи древняго эпическаго сказанія Греціи, явился бардъ, положимъ Гомеръ, который умомъ и искусствомъ превосходилъ всѣхъ другихъ, который зналъ болѣе пѣсенъ чѣмъ всѣ другіе барды и умѣлъ ихъ пропѣть въ извѣстномъ, болѣе или менѣе интересномъ порядкѣ; то поймемъ почему уже Ликургъ нашелъ въ Мало-Азійскихъ колоніяхъ древнія эпическія пѣсни запечатлѣнными именемъ Гомера. И такъ, пѣсни, вошедшія въ составъ Иліады, были и для колоній, по первоначальному происхожденію, произведеніемъ чисто народнымъ, по позднѣйшему же виду и составу, произведеніемъ уже искусственнымъ. Но если пѣсни Иліады и Одиссеи были для колоній произведеніемъ отчасти искусственнымъ, въ слѣдствіе вліянія на ихъ первоначальный текстъ таланта различныхъ бардовъ, и въ особенности, быть можетъ, таланта Гомера, то тѣмъ болѣе для Греціи и для насъ, послѣ перемѣнъ, произведенныхъ въ ихъ текстѣ и составѣ Солономъ, Пизистратомъ, критиками, Аристархомъ. Въ этомъ

отношеніи Иліада и Одиссея могутъ быть сравнены съ букетомъ цвѣтовъ. Отдѣльные цвѣты произвела творческая сила природы, въ букетъ связала ихъ рука искусства; но и отдѣльно, и въ букетѣ цвѣты не потеряли своего аромата и красоты.

При самомъ поверхностномъ взглядѣ, нельзя не замѣтить, что прекраснѣйшее въ Иліадѣ — это отдѣльныя мѣста: картины, изображенія, характеры, отдѣльные цвѣтки, явный плодъ творческой фантазіи народа; слабѣйшее — это планъ и ходъ всей поэмы. Не можетъ быть, чтобы та же рука, которая создала красоты отдѣльныхъ мѣстъ, красоты, которымъ, быть можетъ, нѣтъ подобныхъ въ литературѣ всѣхъ народовъ, начертала планъ цѣлаго, исполненный противурѣчій, несообразностей, планъ слабый и неудовлетворительный.

И такъ, пѣсни Иліады и Одиссеи, въ первоначальномъ ихъ видѣ, судя по условіямъ литературнаго и общественнаго развитія въ колоніяхъ и Греціи, не были созданы однимъ лицомъ: ни Гомеромъ, ни кѣмъ-либо другимъ. Онѣ были плодомъ еще прежней, монархической жизни Греціи и существовали въ ней уже современно подвигамъ, въ нихъ воспѣваемымъ. Въ Греціи республиканской, онѣ мало-по-малу стали совокупляться въ одно связное цѣлое: прежде всего въ умѣ и воображеніи бардовъ, посвятившихъ себя по призванію на служеніе поэзіи, и, быть можетъ, болѣе всего въ умѣ и воображеніи Гомера; потомъ стали совокупляться въ одно цѣлое попеченіями знатныхъ гражданъ: Солона, Писистрата и его сыновей; наконецъ трудами ученыхъ составителей и критиковъ. Примѣры образованія эпическихъ поэмъ изъ отдѣльныхъ пѣсенъ въ исторіи поэзіи не рѣдки. Такъ поэма о Сидѣ и его дочеряхъ состави-

лась на основаніи романсовъ о Сидѣ; Макферсонъ основу для своего Оссіана взялъ изъ народныхъ Британскихъ балладъ; такъ и въ наше время говорили о попыткѣ составить одну поэму изъ народныхъ Русскихъ богатырскихъ сказокъ. Но мы не встрѣчаемъ нигдѣ явленія обратнаго: не видимъ чтобы поэма, написанная просвѣщеннымъ поэтомъ, съ упадкомъ просвѣщенія или по другимъ какимъ-либо причинамъ, распалась на множество отрывковъ, чтобы эти отрывки перешли въ уста простыхъ, странствующихъ пѣвцовъ, и чтобы наконецъ въ той же самой странѣ стали потомъ заботиться о приведеніи разрушившейся поэмы въ ея прежній видъ (а).

Одиссея. Содержаніе Одиссеи слѣдующее: Улиссъ, на обратномъ пути изъ-подъ Трои въ отчизну, занесенъ былъ бурею на островъ, принадлежавшій Нимфѣ Каллипсо. По внушенію Минервы, Телемакъ, сынъ Улисса, предпринимаетъ путешествіе, съ цѣлью узнать отъ другихъ Греческихъ вождей судьбу, постигшую его отца. Онъ приплываетъ къ Пилосу и, вмѣстѣ съ Пизистратомъ, сыномъ царствующаго тамъ Нестора, отправляется въ Спарту. Между тѣмъ Юпитеръ посылаетъ съ Меркуріемъ къ Каллипсо повелѣніе не удерживать болѣе Улисса. Каллипсо позволяетъ Улиссу изъ деревъ священной рощи построить корабль и отправиться на немъ въ отчизну. Послѣ нѣсколькихъ дней благополучнаго плаванія Улисса, Нептунъ воздвигъ бурю, которая сокрушила корабль Улисса, а его выбросила на островъ царя Ѳеакійскаго

(а) *A. W. Schlegel's* Kritische Schriften, Berlin, 1828. Bd. 1; *K. O. Müller* Gesch. d. Gr. Litt. *Herder* Sämmtl. Werke. 1830. Th. 10. Homer und das Epos; *Wolf* Prolegomena ad Homerum. Halle, 1795. *G. Grote* De l'histoire ancienne de la Grece trad. de l'angl. (History of Greece by George Groote).

Алкиноя. Наузикая, дочь Алкиноя, встрѣтивъ Улисса на берегу морскомъ (гдѣ вмѣстѣ съ прислужницами стирала бѣлье), привела его къ своему отцу. Алкиной, угостивъ Улисса, отправилъ на своемъ кораблѣ, съ подарками, въ Итаку. Почти въ то же время возвращается туда изъ предпринятаго имъ путешествія и Телемакъ. Улиссъ и Телемакъ, въ сопровожденіи вѣрнаго Евмея, идутъ въ столицу, гдѣ Пенелопа, жена Улиссова, въ тщетномъ ожиданіи любимаго ею мужа, истощала свою хитрость для отклоненія новаго брака, къ которому принуждали ее многочисленные искатели ея руки. Оскорбленія, нанесенныя Улиссу женихами Пенелопы, стрѣльба изъ лука, предложенная Пенелопой, избіеніе женіховъ, свиданіе Улисса съ Пенелопой и престарѣлымъ своимъ отцомъ, Лаэртомъ, бунтъ жителей Итаки и усмиреніе ихъ, при посредничествѣ Минервы, составляютъ главный сюжетъ послѣднихъ пѣсней Одиссеи.

Нельзя не замѣтить, что въ Одиссеѣ гораздо болѣе единства въ планѣ и болѣе связи въ содержаніи, хотя и менѣе отдѣльныхъ красотъ, нежели въ Иліадѣ; изъ этого можно заключить, что время и образъ происхожденія пѣсней Иліады и Одиссеи различны. На эту самую мысль наводитъ насъ и различіе въ предметѣ той и другой поэмы. Въ Иліадѣ изображенъ героическій вѣкъ народа въ борьбѣ съ другимъ, ему чуждымъ народомъ; изображены подвиги царей—героевъ, представителей народной жизни и ея интересовъ; въ Одиссеѣ изображенъ тоже героическій вѣкъ народа, но во внутренней борьбѣ съ возникающимъ новымъ порядкомъ вещей; представлены событія, случившіяся въ Итакѣ во время отсутствія Улисса и вѣроятно повторившіяся, послѣ войны Троянской, во всей Греціи. Такимъ образомъ Одиссея и въ

порядкѣ общественнаго развитія и въ порядкѣ развитія литературнаго стоитъ на рубежѣ двухъ эпохъ. Въ порядкѣ развитія общественнаго она представляетъ переходъ отъ вѣка героическаго къ вѣку позднѣйшей гражданственности; въ порядкѣ литературнаго — переходъ отъ эпоса героическаго къ эпосу гражданскому, или, говоря языкомъ классической піитики, отъ эпопеи важной къ роману.

Эпосъ гражданскій. Поэты циклическіе.

За Иліадой и Одиссеей въ исторіи Греческаго эпоса слѣдуетъ рядъ такъ-называемыхъ поэтовъ циклическихъ, которые въ формахъ героическаго эпоса излагали сказанія, заимствованныя или то изъ области преданія героическаго, то изъ временъ позднѣйшихъ, болѣе близкихъ къ современной имъ жизни. Большая часть произведеній этого рода извѣстна намъ по однимъ только заглавіямъ, сохранившимся у писателей позднѣйшихъ; но, если вѣрить свидѣтельству этихъ писателей, многія изъ циклическихъ поэмъ отличались высокимъ, художественнымъ достоинствомъ. Въ произведеніяхъ поэтовъ циклическихъ, эпосъ, оставляя область баснословнаго вымысла, болѣе и болѣе приближался къ дѣйствительности и исторіи, пока наконецъ не слился съ ними, въ прозаическихъ разсказахъ Логографовъ, первыхъ Греческихъ историковъ, и въ знаменитомъ произведеніи Геродота. Наконецъ исторія вступила въ свои полныя права — изображать судьбу царствъ и народовъ; на долю же эпоса осталась вымышленная картина современныхъ нравовъ и образованности (a).

Киропедія Ксенофонта.

На Кироπедію Ксенофонта можно смотрѣть какъ на превосходный и единственный Греческій политическій

(a) Fr. Schlegel. [illegible]mtl. Schrift. Bd. III.

романъ. Идея о государствѣ, управляемомъ волею одного мудраго государя, не была чужда современнымъ Ксенофонту Грекамъ, страдавшимъ отъ безпорядковъ, неразлучныхъ съ демократіею. Платонъ мечталъ о мудромъ тиранѣ. Ксенофонтъ, ученикъ и другъ Платона, раздѣлялъ политическія его убѣжденія. Такъ какъ власть монархическая являлась въ то время въ самомъ благопріятномъ свѣтѣ у Персовъ, то Ксенофонтъ, желая свои политическія убѣжденія изложить въ формѣ повѣсти, воспользовался для этого жизнію Персидскаго монарха Кира.

Милетскія повѣсти.

Нѣтъ сомнѣнія, что кромѣ Киропедіи, во времена Ксенофонта, были у Грековъ еще и другія повѣсти. Древніе упоминаютъ о Милетскихъ повѣстяхъ, въ которыхъ, кажется, заключались разсказы, исполненные чудесности, объ отдаленныхъ странахъ, о превращеніи людей въ животныхъ и т. п. Еще за 300 лѣтъ до Р. Х. прославился подобнаго рода разсказами нѣкто Клеархъ, ученикъ Аристотеля (а).

Александрійскіе романы.

Побѣды Александра Македонскаго разнесли Греческую образованность по всему Востоку. Къ этому – то періоду Греческой образованности на Востокѣ, къ періоду школы Александрійской, относится множество повѣстей и романовъ, исполненныхъ разсказовъ о чудесныхъ приключеніяхъ и путешествіяхъ, о любовныхъ страданіяхъ и похожденіяхъ, о таинственныхъ явленіяхъ человѣческаго духа и природы. Древній міръ разрушался, прежняя народная вѣра падала, и философія, желая, въ безсильной борьбѣ съ возникающимъ Христіанствомъ, замѣнить собою для народа его прежнія, языческія вѣро-

(а) *Вахлеръ.* Руководство къ Ист. Литтер. Перев. съ Нѣмец. Спб. 1836.

ванія, впала въ мистицизмъ. Поэтому въ жизни и романахъ этого времени, рядомъ съ вольнодумствомъ и величайшимъ цинизмомъ, мы встрѣчаемъ и дѣтскую вѣру въ астрологію, магію, встрѣчаемъ какую-то восторженность мечтательную, тревожную, болѣзненную—вѣрный признакъ разложенія общественнаго (a).

Эпосъ комическій.

Почти всѣмъ исчисленнымъ здѣсь формамъ важнаго эпоса Греческая литература представляетъ соотвѣтствующія формы эпоса комическаго. Такъ, эпосъ вѣка героическаго въ комическомъ видѣ представленъ въ сочиненіяхъ, приписываемыхъ Гомеру:—въ Батрахоміомахіи, въ которой разсказывается война лягушекъ съ крысами, и въ Маргитѣ, изъ котораго, къ сожалѣнію, до нашихъ временъ дошло только нѣсколько стиховъ.

Направленіе поэтовъ циклическихъ съ комической стороны представлено Никохаресомъ.

Направленіе жизни и романовъ временъ литературы Александрійской осмѣяно Лукіаномъ и Апулеемъ (b).

ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ РИМЛЯНЪ.

Въ литературѣ Римской мы не находимъ памятника, который имѣлъ бы такое народно-эпическое значеніе, какое напр. имѣетъ Греческая Иліада, или Нѣмецкая пѣснь о Нибелунгахъ, хотя нѣтъ сомнѣнія, что и у Римлянъ было свое эпическое преданіе. Рожденіе Ромула

(a) *Rosenkranz* Hand. e. Gesch. d. Poesie, 1 Th.; *Vacherat* Histoire critique de l'école d'Alexandrie Paris, 1846.

(b) *Villemain* Essai litteraire sur les Romans Grecs, въ Collection des Romans grecs. 1822.

и Рема, основаніе Рима и разсказы о всѣхъ дальнѣйшихъ событіяхъ Римской исторіи до самаго сраженія при Регильскомъ озерѣ носятъ явные слѣды народной фантазіи, и прежде, нежели перешли въ исторію, существовали вѣроятно въ устахъ народа въ видѣ пѣсенъ. Когда Римская литература подчинилась вліянію Греческой, явились Римскіе переводы эпоса Греческаго, явились искусственныя ему подражанія. Къ подражаніямъ этого рода относятся: Пуническая война Кн. Невія, Анналы Эннія, Энеида Виргилія, Фарсалія Лукана, Аргонавтика Валерія Флакка и другія. Между всѣми исчисленными здѣсь произведеніями, первое по достоинству мѣсто принадлежитъ Энеидѣ Виргилія.

Энеида. Виргилій жилъ во время такъ-называемаго золотаго вѣка Римской литературы, при Императорѣ Августѣ. Въ произведеніи своемъ онъ удачнѣйшимъ образомъ согласилъ воспоминаніе о славныхъ временахъ республики съ интересами господствовавшей въ то время политической власти, положивъ въ основу своего эпоса преданіе о Троянцахъ, отъ которыхъ вели свое происхожденіе Римляне, и преданіе объ Энеѣ, котораго царствовавшій въ то время въ Римѣ родъ Юлія считалъ своимъ родоначальникомъ. Къ этой главной темѣ Виргилій присоединилъ нѣсколько другихъ народныхъ воспоминаній, и, подъ покровомъ различныхъ аллегорій и видѣній, наполнилъ произведеніе свое намеками на современную ему жизнь, лестью и похвалами Августу. По предмету и плану Энеида можетъ быть названа копіею Иліады и Одиссеи. Въ первыхъ шести пѣсняхъ Виргилій подражаетъ Одиссеѣ, изображая странствованія и приключенія Энея; въ остальныхъ шести подражаетъ Иліадѣ, представляя борьбу Латинскаго Турна

съ Энеемъ, достигшимъ наконецъ желанной цѣли—земли, въ которой ему суждено было положить основаніе политической жизни великаго народа. Тайна славы, которою произведеніе Виргилія пользовалось нѣкогда у Римлянъ и теперь пользуется у всѣхъ просвѣщенныхъ народовъ, заключается особенно въ совершенствѣ языка и стихотворной отдѣлки и въ какомъ-то кротомъ и благомъ чувствѣ, разлитомъ по всему произведенію и выразившемся въ характерѣ Энея, — главнаго героя поэмы (а).

В. ЭПОСЪ РОМАНТИЧЕСКІЙ.

ЭПОСЪ ФРАНЦУЗСКІЙ.

Размѣръ, пѣвцы.

Размѣръ древне-Французскихъ эпическихъ сказаній силлабическій; стихъ или александрійскій, или пятистопный ямбическій; повѣствованія меньшаго объема и поэмы Бретонскаго цикла писались стихомъ четырехстопнымъ. Рядъ такихъ стиховъ съ одинакими риѳмами составлялъ строфу. Строфы не заключали въ себѣ всегда равнаго числа стиховъ, такъ что одна изъ нихъ могла состоять изъ 18, а вслѣдъ за тѣмъ другая изъ 10 стиховъ. Въ нѣкоторыхъ поэмахъ на концѣ строфы прибавлялся трехстопный женскій стихъ, не соединенный риѳмою ни съ однимъ изъ предъидущихъ. Риѳмы могли быть и мужескія и женскія; часто, и особенно въ древнѣйшихъ поэмахъ, вмѣсто полныхъ риѳмъ, встрѣчаемъ одинъ только ассонансъ. Чѣмъ болѣе совершенствова-

(а) Народное древне-эпическое преданіе Рима узнаемъ изъ превосходнаго сочиненія *Нибура:* Histoire Romaine, во Франц. перев. de Golbéry. Paris, 1830—1857; о Виргиліи см. *Bähr's* Gesch. der Röm. Litt. Carlsr. 1828.

лось искусство Труверовъ, тѣмъ роскошнѣе и прихотливѣе становилась ихъ версификація; поэтому поэмы позднѣйшаго происхожденія отличаются особенною прелестью и игрою риѳмъ богатыхъ (rime leonime). Въ слогѣ сказаній постоянно повторяются извѣстные образы словосочиненія, извѣстные обороты рѣчи; неизмѣнно употребляются и извѣстные эпитеты, хотя впрочемъ и не съ такою точностью, какъ въ эпосѣ Греческомъ. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что первоначально эпическія поэмы не читались, а пѣлись. Но такъ какъ пропѣть всю поэму, отъ начала до конца, поэтъ могъ только во время большихъ празднествъ, продолжавшихся иногда нѣсколько дней, то, для передачи отрывками, поэмы сочиняемы были такимъ образомъ, что отдѣльныя ихъ части составляли нѣчто само по себѣ полное. Для этой цѣли, въ началѣ нѣкоторыхъ строфъ повторялось вкратцѣ все то, что уже разсказано было въ строфахъ предъидущихъ. Риѳмъ пѣнія, подобно риѳму всѣхъ древнихъ эпическихъ пѣсенъ, былъ вѣроятно очень простъ. Съ теченіемъ времени новые нравы и обыкновенія вытѣснили древній Германскій обычай — пѣть пѣсни на пирахъ и празднествахъ о подвигахъ предковъ – героевъ; высоко уважаемое прежде званіе трувера и менестреля потомъ упало; пѣвцы стали являться рѣже и рѣже, поэмы хотя и писались еще прежнимъ эпическимъ размѣромъ, однако звуки пѣсенъ не раздавались уже въ концѣ XV вѣка ни въ замкахъ бароновъ, ни въ домахъ гражданъ (a).

Легенда. Легенда среднихъ временъ состоитъ изъ разсказовъ о жизни и подвигахъ героевъ Христіанства. Произведе-

---

(a) *Rosenkranz*, Handb. e. allg. Gesch. der Poesie, 2 Th.

нія эти не могутъ быть названы эпическими въ строгомъ смыслѣ народнаго эпоса, и даже, относясь, по своей цѣли и духу, къ святынѣ религіознаго чувства, стоятъ выше всякой поэзіи и всякаго художественнаго творчества. Мы упомянемъ здѣсь объ нихъ, какъ о первыхъ цвѣткахъ фантазіи сѣверныхъ народовъ, согрѣтой благотворнымъ лучемъ Христіанства, какъ о священномъ дарѣ Религіи для искусства.

Легенды, по своему содержанію, зараждались между духовенствомъ, и, принявъ потомъ формы народной эпической поэзіи, переходили въ народъ и распространялись въ немъ наравнѣ съ эпосомъ героическимъ. Кромѣ легендъ, которыя, являясь въ стихотворной формѣ, имѣли ближайшее отношеніе къ раждающемуся Христіанскому искусству, не менѣе замѣчательны въ исторіи эпоса и тѣ легенды, которыя были переводимы прозою съ Латинскаго языка на народный. Распространяясь въ обществѣ, онѣ развивали въ немъ тотъ возвышенный образъ мыслей и чувствованій, который въ послѣдствіи выразился въ чисто-эпическихъ произведеніяхъ. Такимъ образомъ Христіанство, проникая въ бытъ Германскихъ народовъ, смягчая, очищая и возвышая чувства и стремленія новаго общества, и въ ученіи церкви, и въ произведеніяхъ искусства, и въ живыхъ примѣрахъ добродѣтели, болѣе всего способствовало къ развитію въ немъ рыцарства. Вслѣдъ за доблестными подвигами Христіанскихъ рыцарей, которые, еще за-долго до Крестовыхъ походовъ, наполнили своею славою югъ и сѣверъ Европы въ походахъ и предпріятіяхъ Карла В. то противъ Сарацинъ въ Испаніи, то противъ Саксонцевъ и племенъ Славянскихъ, раздались и пѣсни героическаго

эпоса, повторившія въ искусствѣ то, что уже существовало въ дѣйствительности (а).

Эпосъ героическій. Эпосъ Франко-Карловингскій.

Подвиги Карла В. и его рыцарей составляютъ главную тему героическаго эпоса Франціи. Преданіе Карловингское существовало долгое время, подобно всякому героическому эпосу, въ устахъ и памяти народа, и только въ концѣ XI вѣка было положено на бумагу. Сначала духовенство, уважая духъ сказанія, исполненнаго высокаго религіознаго и патріотическаго чувства, списало его на языкѣ Латинскомъ въ хроникахъ, потомъ поэты воспроизвели его на языкѣ народномъ въ своихъ искусственныхъ поэмахъ. Если обратимъ вниманіе на характеръ содержанія поэмъ Карловингскаго цикла, то замѣтимъ, что въ однѣхъ изъ нихъ изображаются всѣ стихіи національной жизни Франціи временъ героическихъ въ борьбѣ съ врагами внѣшними, и въ особенности съ врагами Вѣры, въ другихъ, тѣ же самыя стихіи представлены въ ихъ внутреннемъ борѣніи и образованіи. Это раздвоеніе потока эпическихъ сказаній на пѣсни о подвигахъ героевъ внѣ отчизны и на картины борьбы домашней принадлежитъ къ постояннымъ явленіямъ эпоса и основано на самомъ существѣ общественной жизни, стремящейся къ развитію то путемъ внѣшнихъ предпріятій, то путемъ внутренняго образованія.

Историческая основа Франко-Карловингскаго эпоса, какъ картины внѣшнихъ подвиговъ.

Главная основа Франко-Карловингскаго эпоса, какъ картины внѣшнихъ предпріятій, слѣдующая: Карлъ, утвердившись на престолѣ, которымъ въ его дѣтствѣ завладѣли было коварные родственники, избираетъ себѣ

(а) О значеніи Легенды см. *Guizot.* Histoire de la civilisation en Europe. — J. J. Ampère. Histoire littéraire de la France avant le 12 siècle. Paris, 1839 — 40.

двѣнадцать рыцарей, неразлучныхъ съ нимъ и въ битвахъ съ невѣрными, и въ борьбѣ съ непокорными вассалами; вмѣстѣ съ двѣнадцатью своими сподвижниками, отправляется онъ къ гробу Господню; свѣтъ, возсіявшій надъ главами рыцарей въ Іерусалимскомъ храмѣ, былъ знакомъ помазанія ихъ свыше на борьбу съ врагами Вѣры. Съ этихъ поръ являются рыцари Карловы въ безчисленныхъ походахъ и битвахъ то противъ Сарацинъ въ Испаніи, то противъ языческихъ Саксонцевъ, на сѣверѣ Европы; послѣ подвиговъ, исполненныхъ героизма и чудесности, большая часть Карловыхъ рыцарей погибаетъ, въ слѣдствіе измѣны предателя Ганелона, въ сраженіи Ронсевальскомъ. Господствующая идея всѣхъ этого рода сказаній—борьба съ невѣрными; историческая ихъ почва—походы Карла В. въ Испанію и на сѣверъ Европы; центръ—Ронсевальская битва.

Главная тема Франко-Карловинскаго эпоса, какъ изображенія жизни внутренней.

Характеръ и всѣ отношенія государственной жизни средневѣковой Европы проистекали изъ существа феодальной монархіи; поэтому главную тему Карловингскаго эпоса, какъ картины внутренняго образованія Франціи временъ героическихъ, составляютъ распри вассаловъ между собою и борьба Карла В. съ непокорными вассалами. Характеры главныхъ дѣйствующихъ лицъ — представителей основныхъ элементовъ государственной жизни Франціи — суть слѣдующіе. Карлъ, въ своемъ спокойномъ, иногда суровомъ величіи, представляетъ типъ Монарха; на его сторонѣ не столько личная сила и храбрость, сколько разумъ и твердая воля. Онъ никогда не забываетъ того высокаго достоинства, которымъ облекло его помазаніе Господне и народное чувство, и твердо стоитъ за права монархической власти. Бароны, изъ которыхъ многіе принадлежали къ старшей линіи цар-

ствующей династіи, оспариваютъ болѣе права самого Карла на престолъ Франціи, нежели вооружаются противъ законной власти монарха; напротивъ, самые мятежные изъ нихъ щадятъ Карла, изъ уваженія къ его высокому сану. Такъ Рейнгольдъ, одинъ изъ непокорнѣйшихъ вассаловъ, освобождаетъ Карла изъ плѣна безъ всякихъ условій, и на своемъ волшебномъ конѣ отпускаетъ къ союзникамъ. Враждующіе между собою бароны раздѣляются на двѣ партіи: на сторонѣ одной изъ нихъ исполинская крѣпость и мужество, въ поколѣніи Аймона (Haimon) и Бюово; (Buovo;) на сторонѣ другой—хитрость и лукавство, въ Домѣ Майнцера (Mainzer). Типъ и представитель первой партіи — Рейнгольдъ; представитель второй — Ганеръ, или Ганелонъ. Мужественный родъ Аймона, по первому призыву вѣры и отчизны, забываетъ всякую междоусобную вражду; коварный родъ Майнцера жертвуетъ интересами вѣры и отчизны для своихъ собственныхъ выгодъ. Изъ столкновенія этихъ характеровъ развиваются всѣ отношенія дѣйствующихъ лицъ и вся ткань поэмъ о борьбѣ Карла В. съ вассалами и вассаловъ между собою (а).

Замѣчательнѣйшія поэмы Карловингскаго цикла.

Изъ поэмъ, въ которыхъ господствуетъ стихія внѣшнихъ подвиговъ, замѣчательны поэмы о Роландѣ, о битвѣ Ронсевальской, о миѳическихъ походахъ Карла В. въ Константинополь и Іерусалимъ; изъ поэмъ, въ которыхъ господствуетъ стихія борьбы внутренней, замѣчательны поэмы: о четырехъ сыновьяхъ Аймона, о Малегисѣ, о

(а) *Roquefort* De l'état de la poesie françoise dans les XII et XIII siècles. Paris, 1821; *Uhland's* Abhandlung über das altfranzösische Epos, въ журналѣ: „Musen" Berlin 1812. — *I. G. Grässe* Lehrbuch einer Litterärgeschichte der berühmtesten Völker. Dresden und Leipzig, 1837—43.

Гаренѣ Монглевскомъ, о Жерардѣ, о Мабріанѣ. Исчисленныя здѣсь поэмы и событія, въ нихъ воспѣваемыя, составляютъ центръ Карловингскаго сказанія, къ которому съ одной стороны примыкаютъ поэмы, по содержанію принадлежащія временамъ до-Карловскимъ, какъ напр., превосходныя поэмы: Флосъ и Бланкфлосъ.—»Берта Большая-Нога«, и съ другой, — поэмы, воспѣвающія подвиги потомковъ Карловыхъ героевъ, какъ напр., поэмы о Галіенѣ Реторе, сынѣ Оливіера; объ Иво, сынѣ Рейнгольда; о Мабріанѣ, сынѣ Иво. Въ поэмахъ этого послѣдняго рода, которыхъ рядъ продолжается почти до конца XV вѣка, постепенно исчезаетъ характеръ вѣка героическаго и усиливается характеръ позднѣйшей Ново-Европейской гражданственности. Въ нихъ Карлъ представляется уже не монархомъ, исполненнымъ энергіи и твердости, но капризнымъ властелиномъ — игрушкою хитрыхъ придворныхъ; понятія и чувства рыцарства утончаются, но могучій героизмъ ослабѣваетъ; простое Германское уваженіе къ женщинѣ замѣняется изысканною любезностью и угодливостью. Такимъ образомъ, эпосъ героическій самъ собою, въ слѣдствіе неизмѣнныхъ законовъ развитія жизни и искусства, переходитъ въ эпосъ позднѣйшей гражданственности. Поэмы XV вѣка хотя и писались еще по образцу древнихъ героическихъ поэмъ, хотя по событіямъ и героямъ имѣютъ связь съ прежними сказаніями; однако, по внутреннему характеру, должны быть отнесены уже къ тому виду поэзіи эпической, который обыкновенно извѣстенъ у насъ подъ именемъ романа.

Кромѣ цикла Карловингскаго, мы находимъ въ поэзіи Франціи еще нѣсколько другихъ эпическихъ цикловъ, образовавшихся въ слѣдствіе событій и обстоятельствъ позднѣйшей исторической жизни; но одно только сказа-

ніе Карловингское, по своему содержанію и духу, по своему отношенію къ государственной и художественной жизни Франціи, имѣетъ полное значеніе эпоса героическаго; всѣ другія древне-Французскія эпическія сказанія могутъ быть разсматриваемы какъ прививныя вѣтви къ великому корню народнаго эпоса о Карлѣ и его рыцаряхъ. Отъ него они заимствовали форму и краски, ему обязаны своею жизнію и своимъ распространеніемъ въ народѣ. По различію содержанія, эпосъ не-Карловингскій можетъ быть раздѣленъ на три цикла: на сказаніе Норманское, сказаніе Артуровское и сказаніе древне-классическое.

Сказаніе Норманское.

Норманны вошли въ составъ Французской державы въ X вѣкѣ, когда Франція уже обладала своимъ народнымъ эпосомъ, существовавшимъ, если не въ книгихъ, то по-крайней-мѣрѣ въ устахъ народа. Усвоивъ себѣ языкъ страны побѣжденной, Норманны стали излагать на немъ исторію своихъ похожденій и свои національныя преданія. Къ произведеніямъ этого рода относится стихотворная хроника Роберта Вассе или Гассе подъ заглавіемъ *Романа о Ролло;* (Romanes de Rou); къ этому же кругу должны быть отнесены и преданія о Робертѣ-Чортѣ и Ричардѣ Безстрашномъ.

Робертъ-Чортъ, проклятый еще въ утробѣ матери, въ беззаконіи возросшій, строитъ въ мрачномъ лѣсу замокъ и проводитъ въ немъ жизнь, среди всѣхъ возможныхъ ужасовъ и злодѣяній. Раскаявшись, онъ налагаетъ на себя тяжкое покаяніе, и наконецъ успѣваетъ примириться съ Небомъ. Тотъ же самый характеръ дикой силы и мрачнаго суевѣрія господствуетъ и въ преданіи о Ричардѣ Безстрашномъ.

Въ сказаніяхъ Норманскаго цикла, мы не видимъ

ни стихіи феодализма, ни стихіи Христіанства, послужившихъ основою народнаго героическаго эпоса Франціи: ихъ связываетъ въ одно цѣлое суровый духъ древне-Скандинавскаго преданія и духъ Норманской отваги. По мѣрѣ сліянія Норманновъ съ массой господствующаго народонаселенія, эпосъ Норманскаго цикла терялъ свой оригинальный характеръ и наконецъ слился съ эпосомъ Карловингскимъ (а).

Сказаніе о королѣ Артурѣ и Санъ-Граалѣ.

Сказаніе Артуровское, по своей исторической основѣ, принадлежитъ племенамъ Кельтскимъ. Если вѣрить Британскому преданію и свидѣтельству нѣкоторыхъ историковъ среднихъ временъ, то должно принять за фактъ исторически-достовѣрный, что въ VI вѣкѣ Бритты, подъ предводительствомъ Короля Артура, храбро защищали свою независимость противъ потомковъ Генгиста, и что Артуръ палъ въ сраженіи съ измѣнившимъ ему племянникомъ Мордредомъ. Эта основная тема, данная исторіею древней Британіи, была развита бардами въ эпическихъ пѣсняхъ, которыя отъ Кельтовъ Британскихъ перешли къ Кельтамъ Арморіканскимъ, или Бретонскимъ (б). Въ началѣ XIII вѣка нѣкто Вальтеръ, или Гуальтеръ, путешествуя по Франціи, открылъ въ Арморіканской Бретаніи хронику, написанную на нижне-Бретонскомъ нарѣчіи, въ которой, вѣроятно на основаніи народныхъ пѣсенъ, излагалась древнѣйшая исторія Британіи. Хронику эту онъ передалъ ученому Гальфреду или Готфриду, Епископу Асафскому, который перевелъ ее на

(а) *Uhland's* Abhandl. üb. d. altfranz. Epos.

(б) Кельты обитатели Французской Бретаніи, древней Арморики тѣснѣйшимъ образомъ были связаны единствомъ происхожденія и языка съ Кельтами, населившими Англію.

Латинскій языкъ и такимъ образомъ древнее Британское преданіе сдѣлалъ извѣстнымъ западному Христіанскому міру. Но такъ-какъ Кельтическая народность, подавленная господствующею народностью племени Германскаго, не развилась самостоятельно ни во Франціи, ни въ Англіи; то вѣроятно сказаніе объ Артурѣ осталось бы навсегда въ своемъ древнемъ видѣ, подобно сказанію Оссіановскому, если бы къ нему не привилась новая жизненная стихія — Христіанство. Во время борьбы Бриттовъ съ Англо-Саксами, Бритты уже исповѣдовали вѣру Христову, Англо-Саксы находились еще въ язычествѣ. Одинъ историкъ среднихъ временъ, исчисляя битвы Артура съ Саксонцами говоритъ: »octavum fuit bellum in castello Gunion, in quo Arthur portavit imaginem crucis et Sanctæ Mariæ, semper Virginis, super humeros suos, et pagani versi sunt in fugam in illo die (a).« Такимъ образомъ Артуръ является намъ не только героемъ Кельтской народности, но и героемъ Христіанства. Вотъ почему духовенство легенды свои о распространеніи и утвержденіи Христіанства въ Испаніи, Франціи и Англіи слило съ преданіемъ объ Артурѣ. Начало Христіанской легенды, слившейся впослѣдствіи съ Британскимъ преданіемъ, заимствовано, какъ кажется, католическою Европою у народовъ Восточныхъ.

Романы объ Александрѣ Македонскомъ и Троянской войнѣ.

Новый источникъ романовъ поэты среднихъ временъ открыли въ миѳологіи, преданіяхъ и исторіи міра классическаго. Особенно имъ нравились исторія Александра Македонскаго и война Троянская. Но романы этого рода

(a) Die Grossen Sagenkreise des Mittelalters въ Lehrbuch einer Litterärgeschichte der berühmt. Völker. Dritte Abtheilung. Erste Hälfte. *Grässe.* Для исторіи литературы сочиненіе Грессе — самая полная справочная книга.

почти ничѣмъ не отличаются отъ романовъ содержанія національнаго: древности принадлежатъ въ нихъ только имена героевъ и основа факта; духъ же, краски, характеры, понятія и формы — временамъ Рыцарства и Христіанства (а).

Эпосъ Героико-комическій.

Формы положительно-прекраснаго и формы комическаго развиваются въ поэзіи по видамъ и родамъ параллельно; поэтому, рядомъ съ эпосомъ героическимъ важнымъ, во Франціи долженъ былъ существовать и эпосъ героико-комическій, рядомъ съ своею Иліадою своя Батрахоміомахія. Превосходный памятникъ эпоса этого рода мы видимъ въ романѣ о Лисѣ (Le roman du Renard). Комическая картина, которую представляетъ намъ это стихотвореніе, по всей вѣроятности, была списана съ Австразійскаго Двора IX вѣка: въ ея лицахъ, характерахъ и отношеніяхъ лицъ комически повторяются тѣ характеры и тѣ отношенія, которые опоэтизированы въ героическомъ эпосѣ Франко-Карловингскомъ. Такъ герой романа Рейнеке-Лисъ, Ренаръ, напоминаетъ Ганелона; Волкъ-Изенгримъ—Рейнгольда; Левъ, царь животныхъ—Карла. Но стихотвореніе это дошло до насъ не въ своемъ первоначальномъ видѣ, а въ передѣлкахъ, которымъ подвергалось въ продолженіе среднихъ временъ во Франціи и Германіи. Отношеніе этихъ передѣлокъ къ первоначальной формѣ романа такое же, какое и отношеніе романовъ Амадисовскихъ къ истинно-героическимъ романамъ Карловингскаго цикла: въ романахъ Амадисовскихъ и въ позднѣйшихъ передѣлкахъ романа о Лисѣ мѣстныя, народныя черты героическаго эпоса Франціи

(а) *Roquefort.* De l'état de la Poesie franç. dans les 12 et 13 siècles. 1821.

все болѣе и болѣе исчезаютъ и замѣняются изображеніями общими, отвлеченными, равно приличными нравамъ и понятіямъ всѣхъ Европейскихъ націй. Вотъ почему поэма о Ренарѣ (Renard, Reginarius, Reinhard, Reinecke) была приписываема различнымъ временамъ и различнымъ народамъ (a).

Иносказательная форма эпоса героико-комическаго имѣетъ значеніе чисто-художественное: форма эта есть плодъ остроумія и фантазіи поэта, плодъ, котораго цѣль въ немъ самомъ, а не внѣ его. Но та же иносказательная форма потеряетъ художественный характеръ и получитъ характеръ дидактическій, когда поэтъ изберетъ ее только средствомъ для выраженія идей теоретическихъ, или практическихъ, когда цѣль ея будетъ заключаться не въ эстетическомъ удовольствіи, а въ наставленіи или убѣжденіи. Такой точно характеръ большей части аллегорическихъ стихотвореній среднихъ временъ, въ которыхъ употреблены готовыя формы романа героическаго и героико-комическаго для выраженія отвлеченныхъ теоретическихъ и нравственныхъ понятій. Къ дидактическимъ произведеніямъ такого рода должны быть отнесены басни и поученія и отчасти знаменитый Романъ Розы (Roman de la Rose), въ которомъ въ аллегорической формѣ изложены психологическія понятія поэта о любви (b).

Эпосъ гражданскій.

Не только во времена литтературнаго подражанія, но и въ вѣкъ оригинальнаго творчества, поэзія часто по-

---

(a) *Rosenkranz* Hand. einer allg. Gesch. der Poesie и *его же* Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter.

(b) *J. J. Ampère.* Poésie du moyen age; le roman de la Rose. Revue des deux mondes 1843.

вторяетъ свои прежнія формы. Такъ въ Европѣ до XV и XVI столѣтія повторялись формы эпоса героическаго, не смотря на то, что времена героическія прошли для Европы еще въ концѣ XII столѣтія и что тогда же явились живыя и современныя формы эпоса гражданскаго въ Французскихъ *сказкахъ* и *повѣстяхъ* (Contes et Fabliaux). Сказки *(Contes)* были повѣствованія, которыя по обширности почти равнялись романамъ; *повѣсти* (Fabliaux) — разсказы меньшаго объема. Какъ тѣ, такъ и другія существенно отличаются отъ романовъ своимъ гражданскимъ содержаніемъ. Въ романахъ дѣйствуетъ одно рыцарство, въ контъ и фабліо изображены всѣ сословія и всѣ состоянія временъ позднѣйшей общественной жизни: дворянство, духовенство, купцы, земледѣльцы. Произведенія эти представляютъ неисчерпаемое богатство поэзіи и остроумія. Имъ обязана Италія нувеллой Боккаціо, имъ обязаны позднѣйшіе поэты Франціи: Рабеле, Моліеръ, Ла-Фонтенъ, Вольтеръ, своими остроумнѣйшими разсказами; имъ обязана вся западная Европа тѣми оригинальными вымыслами, которые, въ передѣлкахъ различныхъ вѣковъ и народовъ, сохранились до нашихъ дней (а).

Въ XVI вѣкѣ литература Франціи подчинилась вліянію литературы классической, и съ этихъ-поръ прекращается ея естественное развитіе по родамъ и видамъ, съ этихъ поръ начинаютъ исчезать въ ней формы поэзіи народной и утверждаются формы поэзіи Греческой.

Рядъ подражательныхъ эпическихъ поэмъ въ Виргиліевской формѣ начинается съ Ронсара, который, въ четырехъ книгахъ своей Франсіады, воспѣваетъ основа-

(а) *Roquefort* de l'état de la P. Fr. dans les 12 et 13 s.

ніе Французскаго королевства Франкомъ, сыномъ Гектора Троянскаго. За Ронсаромъ слѣдуетъ Шапленъ, воспѣвшій Дѣву Орлеанскую, и Фенелонъ, написавшій эпико-дидактическую поэму »Похожденія Телемака«. Но вѣнецъ всѣхъ произведеній этого рода—Генріада Вольтера.

Къ лучшимъ Французскимъ романамъ должно отнести комическіе романы Рабле (Rabelais 1553), Скарона (Scarron 1610—1660), Ле-Сажа (Le Sage 1668—1747), Вольтера (Voltaire 1694—1778). Ихъ живыя и легкія картины, ихъ меткая насмѣшка, ихъ неистощимое остроуміе напоминаютъ художественное достоинство древнихъ контъ и фабліо. Не такъ удачны рыцарскіе, пастушескіе и историческіе романы Кальпренеда (Calprenede 1665), Магдалины Скюдери (Madeleine de Scudery 1701), Флоріана (Florien 1755—1794), Мармонтеля (Marmontel 1723—1799) и другихъ (а).

ЭПОСЪ ИТАЛІАНСКІЙ.

Господствующій характеръ Италіанскаго эпоса.

Города и области Италіи, никогда не имѣли единства политическаго и, какъ члены, лишенные общаго жизненнаго начала, никогда не могли слиться въ одно органическое цѣлое. Напрасно старались Италіанцы со-

(а) О Генріадѣ см. Tableau de la Littérature Franç. au dix-huitième siècle par *de Barante*, Paris 1842; О романистахъ 16 вѣка въ Tableau historique et critique de la Poesie Franç. et du Théatre Franç. au XVI S. par *Sainte-Beuve;* Paris 1843; о романистахъ XVII и XVIII в. въ сочиненіяхъ Histoire de la Littérature Franç. ancienne et moderne par *Nisard.* Bruxelles, 1837, и Cours de Litt. Franç. par *Villemain.* Liége, 1840. О романистахъ новѣйшихъ въ Portraits Littéraires par *Gustave Planche.* Bruxelles, 1836 и Critiques et Portraits Littéraires par *Sainte Beuve.* Bruxelles, 1837.

средоточить политическій интересъ Италіи, то въ воспоминаніяхъ о древнемъ Римѣ, то въ папской власти, то въ могуществѣ Германскихъ императоровъ. Политическія начала эти вызвали только партіи Николая Ріензи, Гвельфовъ, Гибеллиновъ; но ни одно изъ нихъ не сдѣлалось кореннымъ, господствующимъ началомъ Италіанской жизни. Отсутствіе политическаго единства и общихъ интересовъ въ жизни Италіанскаго народа было причиною отсутствія эпическихъ народныхъ сказаній въ его поэзіи. Тѣмъ не менѣе въ Италіи прежде, нежели въ другихъ странахъ Европы, явилась богатая литература искусственная, книжная, явились превосходные писатели по всѣмъ отраслямъ словеснаго искусства. Причиной такого явленія было раннее знакомство Италіанцевъ съ образцами литературы Римской. Произведенія поэтовъ Италіанскихъ, возникшія подъ вліяніемъ образцовъ классическихъ, были принимаемы въ народѣ съ любовью и сочувствіемъ, потому что духъ литературы классической былъ не чуждъ Италіанцамъ, потомкамъ древнихъ Римлянъ. Такимъ образомъ, Италія представляетъ единственный въ своемъ родѣ примѣръ обратнаго развитія поэзіи: не изъ народной въ искусственную, но изъ искусственной въ народную. При такомъ господствующемъ характерѣ и направленіи поэзіи Италіанской, напрасно мы стали бы искать въ ней правильнаго и естественнаго развитія по родамъ и видамъ.—Формы этой поэзіи, возникая подъ вліяніемъ уже готовыхъ образцовъ, являлись вдругъ, безъ всякаго порядка и послѣдовательности: часто въ одномъ и томъ же произведеніи мы встрѣчаемъ смѣсь нѣсколькихъ родовъ, часто произведеніе, по содержанію своему чисто-лирическое, облечено въ эпическую форму, и разсказъ эпическій имѣетъ видъ краткой лирической

пѣсни. — По этой причинѣ, при исчисленіи памятниковъ Италіанской эпической поэзіи, мы должны ограничиться однимъ хронологическимъ ихъ порядкомъ; при распредѣленіи ихъ по родамъ, должны имѣть въ виду господствующій характеръ ихъ стихотворной формы, а не внутренній поэтическій характеръ.

Къ числу замѣчательнѣйшихъ Италіанскихъ поэтовъ, избравшихъ для произведеній своихъ форму эпоса героическаго, можно отнести: Луиджи Пульчи, Боярдо, Аріосто и Тассо. Но прежде нежели займемся разборомъ произведеній этихъ поэтовъ, обратимъ вниманіе наше на одинъ изъ превосходнѣйшихъ памятниковъ словеснаго искусства — на *Divina Comedia Данте.* Какъ въ жизни среднихъ вѣковъ вездѣ замѣтенъ слѣдъ образованности древняго Рима, такъ и въ поэзіи средневѣковой слѣдъ классическаго искусства. Эхо этого искусства слышно и въ пѣсняхъ трубадуровъ, краски его отражаются и на самороднѣйшихъ цвѣткахъ Ново-Европейской поэзіи. Но нигдѣ такъ не замѣтно вліяніе Римской образованности на возникающую образованность Ново-Европейскую, какъ въ Италіи. Здѣсь, страннымъ образомъ соединился вѣкъ восторженной религіозности съ вѣкомъ философскаго анализа, вѣкъ Крестовыхъ походовъ съ вѣкомъ Августа, вѣкъ Виргилія и Лукреція съ вѣкомъ Христіанской легенды. — Данте, внесшій въ свою поэму всѣ стихіи современной жизни, наполнилъ ее сказаніями классической древности и преданіями Церкви, исторіею папъ, императоровъ и воспоминаніями о древнемъ Римѣ; искалъ образцы для ея формы и въ искусствѣ современномъ, и въ формахъ библейскаго изложенія, и въ наставленіяхъ Горація. Вотъ что говоритъ онъ о причинахъ, побудившихъ назвать произведеніе свое комедіею: »Комедія

»отличается отъ трагедіи тѣмъ, что въ трагедіи начало »спокойно, но конецъ ужасенъ; въ комедіи напротивъ: »начало исполнено трудностей, но потомъ слѣдуетъ счаст- »ливая развязка, какъ это видно изъ піесъ Теренція. »Эти два рода различны и по языку. — Трагедіи прили- »ченъ языкъ высокій; комедіи простой и обыкновенный, »какъ того требуетъ и Горацій въ своей піитикѣ. — »Вотъ почему сочиненіе мое названо комедіей. Пред- »метъ его въ началѣ ужасенъ — адъ, потомъ радостенъ— »рай; языкъ его простъ — народный языкъ женщинъ (а).«

Произведеніе, возникшее подъ вліяніемъ такихъ странныхъ теоретическихъ началъ, произведеніе, въ которомъ геній поэта и духъ современнаго ему искусства боролись съ предписаніями Горація и образцами Виргилія и Теренція, не могло отличаться простотою и естественностью формы. И дѣйствительно, Divina Comedia какъ по формѣ, такъ и по содержанію, представляетъ намъ смѣсь различныхъ родовъ и видовъ поэзіи.

Жизнь поэта и характеръ современной ему эпохи лучше всего поясняютъ намъ основныя черты его произведенія.

Данте Алигіери родился въ 1265 году, во Флоренціи, *Данте.* умеръ 1321, въ Равеннѣ. Кромѣ борьбы партій Гвельфовъ и Гибелиновъ, на которыя раздѣлялась тогда вся Италія, во Флоренціи, были еще свои междоусобныя распри, въ слѣдствіе которыхъ Данте навсегда былъ изгнанъ изъ отечества. Гвельфъ по происхожденію, онъ прежде съ жаромъ защищалъ власть папскую, видѣлъ въ ней не только верховную власть въ дѣлахъ Церкви, но

(а) *Villemain.* Tableau de la Litt. au moy. age, въ cours de Litt. Franç. Liège, 1840.

и основу политическаго единства Италіи. Когда же папы отдѣлили свой интересъ отъ интереса народа въ Италіи, тогда Данте перешелъ на сторону Гибелиновъ, и на Германскихъ императоровъ сталъ смотрѣть, какъ на императоровъ древняго Рима, — прямыхъ и законныхъ государей его любезной отчизны; какъ на Цезарей, которые, по его мнѣнію, должны были возвратить Италіи прежнюю ея славу и могущество. Скитаясь, со дня изгнанія, изъ одного города въ другой, отъ одного вельможи – покровителя къ другому, и нигдѣ не находя себѣ убѣжища, Данте, хранилъ, какъ святыню, свои политическія убѣжденія, и до послѣдней минуты своей печальной жизни, не переставалъ мечтать о счастіи Италіи. Вотъ первое завѣтное чувство души Данте, которое должно было высказаться и въ его поэмѣ — чувство патріотическое.

Другое чувство, имѣвшее не менѣе сильное вліяніе на жизнь и произведеніе Данте, было чувство любви къ Беатриче, дочери Фолько Портинари. Онъ полюбилъ Беатриче, когда ей было не болѣе 10-ти лѣтъ, долгое время не видѣлъ ея, потомъ встрѣтилъ во цвѣтѣ ея лѣтъ и красоты, и вслѣдъ за тѣмъ былъ пораженъ ужаснымъ извѣстіемъ объ ея смерти. Любовь эта, столь небогатая событіями, подъ вліяніемъ романическихъ идей вѣка, развилась въ душѣ Данте со всею силою страсти пылкой и глубокой.

Къ чувству патріотическому, чувству любви, прибавимъ еще чувство религіозное, и мы исчислимъ главнѣйшія стихіи Дантевой жизни и поэмы. Подъ вліяніемъ перваго изъ этихъ чувствъ развился въ поэмѣ рядъ картинъ изъ Италіанской исторіи, рядъ эпическихъ сказаній, связанныхъ въ одно цѣлое мыслію о верховной власти

императоровъ, какъ о центрѣ политическаго единства въ Италіи, какъ объ опорѣ ея счастія и величія. Второе чувство, чувство любви, наполнило поэму выраженіями нѣжной, мечтательной и глубокой страсти. Чувство религіозное высказалось въ поэмѣ легендой и аллегорическими картинами вѣрованій западной Католической Церкви. И такъ, по содержанію, поэма представляетъ намъ смѣсь рода эпическаго съ лирическимъ. Къ эпическому принадлежатъ сказанія народныя и религіозныя, къ лирическому — выраженіе личныхъ чувствъ и мыслей поэта. Въ эпическомъ родѣ замѣчаемъ смѣсь двухъ его видовъ: эпико-героическаго съ эпико-религіознымъ. Соотвѣтственно содержанію, и самая форма изложенія представляетъ смѣсь эпоса съ лиризмомъ: въ разсказѣ своемъ поэтъ представляетъ намъ картину жизни внѣшней, но вмѣстѣ съ тѣмъ и выраженіе своей внутренней жизни, своей личности. Но если не обращать вниманія на лирическую часть поэмы; если принять въ соображеніе, что эпосъ религіозный, по самому существу поэмы, долженъ повториться и въ эпосѣ героическомъ, что аллегорическій характеръ поэмы былъ необходимымъ слѣдствіемъ религіозной части ея содержанія, если наконецъ смотрѣть на эпопею, какъ на картину извѣстнаго вѣка; то нельзя не назвать Divina Comedia превосходнѣйшей, единственной эпопеей не только Италіи, но и всей средневѣковой Европы. Въ ней отразилась вся современная жизнь Европы: всѣ существеннѣйшіе вопросы ея политическаго быта, все богатство религіознаго, умственнаго и нравственнаго ея развитія. Въ ней Данте — этотъ герой патріотизма, разрѣшаетъ существеннѣйшій вопросъ современной ему политики — вопросъ объ отношеніи Церкви къ Государству, папъ къ

императорамъ; этотъ *Theologus nullius dogmatis expers* представляетъ самую полную картину современнаго ему состоянія религіи, этотъ ученый, цитирующій Теренція и Горація, выражаетъ все современное ему умственное развитіе; этотъ восторженный, мечтательный поклонникъ красоты является представителемъ современныхъ ему нравовъ.

Планъ и содержаніе поэмы слѣдующіе: вся поэма, состоящая изъ 100 пѣсней, написанныхъ превосходными терцинами, раздѣляется на три части, содержащія въ себѣ описаніе странствованія поэта въ трехъ частяхъ духовнаго міра: въ аду, чистилищѣ и раю. Прежде всего, намъ представляется картина ада. Поэтъ нисходитъ въ страну подземнаго царства, руководимый Виргиліемъ, олицетвореніемъ человѣческаго ума. Но нельзя пройти путь ада и чистилища и достигнуть рая при руководствѣ одного человѣческаго разсудка, безъ помощи благодати; поэтому только благодать вводитъ поэта въ рай. Виргилій и Беатриче—разумъ и благодать открываютъ поэту врата ада, чистилища и рая. — Въ картинѣ ада поэтъ изображаетъ различныя преступленія, отъ невольныхъ заблужденій грѣха прирожденнаго до послѣдней степени зла нравственнаго. Въ различныхъ отдѣленіяхъ ада, грѣшники испытываютъ различныя казни и мученія, смотря по роду и важности ихъ преступленій. Основная идея дѣленія ада на части взята изъ понятія о вѣкахъ, или періодахъ міра. Вѣкъ золотой не зналъ печалей и скорби, не зналъ и преступленій; только въ серебряномъ вѣкѣ, люди стали забывать Бога, явилась забота, исчезла невинность. Это первое отдѣленіе ада окружаетъ Ахеронъ, потокъ слезъ. Въ пространствѣ, омываемомъ его волнами, блуждаютъ тѣни,

неподверженныя никакимъ особымъ страданіямъ, но не знающія и радости. Въ вѣкѣ мѣдномъ, съ познаніемъ добра и зла, люди стали согрѣшать сознательно; этого рода грѣшники помѣщены въ болѣе внутреннемъ отдѣленіи ада, окруженномъ Стиксомъ — потокомъ стыда и ненависти. — Въ вѣкѣ желѣзномъ, человѣчество, забывъ Бога, предалось всѣмъ возможнымъ преступленіямъ, и въ кипящихъ волнахъ Флегетона заключены души тѣхъ, которые на землѣ пылали огнемъ неугасимыхъ страстей. Всѣ адскіе потоки сливаются въ волнахъ Коцита: здѣсь испытываютъ страшныя муки самые ожесточенные преступники. Послѣднюю точку конусообразнаго ада занимаетъ первоначально-падшій ангелъ — символъ абсолютнаго зла. По этимъ отдѣленіямъ ада, поэтъ размѣстилъ преступниковъ и злодѣевъ всѣхъ временъ и народовъ. Въ общемъ рыданіи царства мрака сливаются вопли героевъ и полубоговъ языческой древности, папъ и императоровъ, кардиналовъ и князей, ученыхъ и рыцарей.

Въ началѣ второй части, грозный и суровый тонъ поэмы дѣлается кроткимъ и нѣжнымъ: послѣ всѣхъ ужасовъ ада, мы въ первый разъ, у вратъ чистилища, чувствуемъ благотворное вѣяніе любви и надежды. Сіяніе солнца и путеводныхъ звѣздъ четырехъ добродѣтелей: мудрости, умѣренности, правосудія и твердости; благородная наружность Катона; свѣтлый Ангелъ, перевозящій на легкой ладьѣ души по озеру, отдѣляющему адъ отъ чистилища; благочестивый видъ кающихся — составляютъ рѣзкую противуположность съ мракомъ ада, съ страшнымъ Цербером, съ ужаснымъ Хароном и съ отчаяннымъ воплемъ грѣшниковъ. Описаніе странствованія по-

эта отъ подошвы горы покаянія до вратъ, ведущихъ въ рай, представляетъ живую историческую картину современныхъ нравовъ и жизни первыхъ императоровъ Габсбургскаго Дома.

Переступивъ черезъ четыре порога вратъ покаянія, поэтъ восходитъ отъ планеты къ планетѣ, отъ неба къ небу и достигаетъ такимъ образомъ до крайняго предѣла вселенной. Здѣсь въ первый разъ, въ безмѣрномъ отдаленіи, видитъ онъ славу Спасителя, Дѣвы Маріи и длинный рядъ Апостоловъ, Патріарховъ и Пророковъ. Въ раю, Св. Францискъ объясняетъ ему въ чемъ заключается истинное богатство; Св. Доминикъ говоритъ ему объ истинномъ монашествѣ; самъ поэтъ излагаетъ передъ Петромъ, Іаковомъ и Іоанномъ свое исповѣданіе вѣры и съ радостію узнаетъ, что такое же точно было и ученіе Апостольское. Отсюда приближается онъ къ центру вселенной и созерцаетъ славу Пресвятыя Тройцы.

Самый очеркъ содержанія Дантевой поэмы уже показываетъ намъ какою исполинскою силою духа и фантазіи обладалъ поэтъ, который умѣлъ въ наглядныхъ образахъ представить глубочайшія таинства и вѣрованія своей Церкви, и въ этихъ дивныхъ фантастическихъ видѣніяхъ оставить такой живой слѣдъ современной ему жизни общественной и своего личнаго чувства (а).

Произведенія книжныхъ эпическихъ поэтовъ Италіи не имѣютъ той общности въ духѣ и краскахъ, которою

(а) *Rosenkranz* Hand. ein. Gesch. d. P.; *Villemain* Tableau de la Litt. au moy. age; *Шевырева* Изслѣдованія о Данте. Уч. Записки Моск. Унив. 1833.

отличаются сказанія эпоса народнаго. Луиджи Пульчи дышетъ самымъ разрушительнымъ скептицизмомъ; Боярдо воспѣваетъ рыцарскія добродѣтели и рыцарскую любовь; Аріостъ — насмѣшливъ; Тассо — сентименталенъ.

Луиджи Пульчи.

Луиджи Пульчи род. во Флоренціи 1431, ум. 1487. Пятнадцатое столѣтіе было временемъ величайшаго броженія умовъ въ Европѣ. Съ одной стороны безнравственность Италіанскаго духовенства и его невѣжество, съ другой — открытыя сокровища Греческой и Римской философіи имѣли большое вліяніе на ослабленіе религіознаго чувства Италіанцевъ. Смѣшивая, по несчастію, въ понятіяхъ своихъ о религіи, божественность Христіанства съ современнымъ состояніемъ западной Католической Церкви, одни изъ Италіанцевъ искали началъ для жизни практической и духовной не въ религіи, но въ языческой мудрости древнихъ; другіе — на все смотрѣли глазами безотраднаго невѣрія. Къ числу этихъ послѣднихъ принадлежалъ Пульчи. — Въ поэмѣ своей о подвигахъ Морганта Роландова друга, »Morgante Maggiore,« представляя въ жалкомъ и каррикатурномъ видѣ лица и характеры героическаго и религіознаго Христіанскаго эпоса, онъ хотѣлъ осмѣять и самыя идеи, ими выражаемыя — рыцарскую честь и религіозное чувство. Карлъ и духовенство употребляютъ у него самыя площадныя поговорки, дамы рыцарей говорятъ языкомъ Флорентійскихъ торговокъ и рыцари, при стычкахъ, поражаютъ себя болѣе взаимными ругательствами, нежели оружіемъ.

Боярдо.

Совершенно противуположенъ Пульчи другой эпическій писатель Италіи — Графъ Матео Маріа Боярдо (Matteo Maria Bojardo). Боярдо былъ преданъ душею вымысламъ рыцарской старины и съ любовію жилъ въ ея

волшебномъ мірѣ. Въ своемъ влюбленномъ Орландѣ (Orlando Innamorato), героѣ поэмы, Боярдо хотѣлъ представить идеалъ всѣхъ рыцарскихъ добродѣтелей, и успѣлъ сообщить произведенію своему тотъ романтическій характеръ, которымъ отличаются старинныя сказанія труверовъ, и котораго мы, къ сожалѣнію, не находимъ ни у Аріоста, ни у Тассо. Если бы Боярдо съ этимъ духомъ романтическаго эпоса успѣлъ соединить и красоту поэтической формы, то произведеніе его заняло бы едва ли не первое мѣсто между всѣми памятниками героическаго эпоса Италіи. Боярдо умеръ, не кончивъ своей поэмы, но съ мѣстомъ, на которомъ она прекращается, соединено начало новой Италіанской эпической поэмы *„Неистовый Орландъ“* (Orlando Furioso) Лудовико Аріосто (а).

Аріосто. Поэма Аріосто замѣчательна по изяществу рѣчи, разнообразію подвиговъ, исполненныхъ чудесности, обилію фантазіи, нѣжности чувства и въ особенности по своей тонкой, но незлобной ироніи. Этою послѣднею чертою она рѣзко отличается отъ поэмы вѣрующаго Боярдо. Аріосто былъ вполнѣ знакомъ съ преданіями Франко-Карловингскаго цикла, съ характеромъ и формами древнихъ рыцарскихъ романовъ, но, платя дань своему разочарованному вѣку, для котораго уже былъ непонятенъ простой тонъ древнихъ народныхъ пѣснопѣній, сообщилъ своей поэмѣ характеръ совершенно-чуждый романтическому эпосу прежнихъ временъ. У Аріосто мы найдемъ все то, что встрѣчаемъ и въ старинныхъ рыцарскихъ повѣстяхъ: героизмъ, глубокое чувство, волшебные замки,

---

(а) О поэмахъ Пульчи и Боярдо см. *Schmidt* über die Italienischen Heldengedichte aus dem Sagenkreis Karls des Grossen. Berlin, 1820.

фей; только обо всемъ этомъ говорится у Аріосто не съ вѣрующею простотою, которая составляетъ особенную прелесть народнаго эпоса, а съ ироніею, обнаруживающею въ сочинителѣ слишкомъ глубокое убѣжденіе въ недѣйствительности описываемыхъ имъ чудесъ.

Поэма Аріосто въ наукѣ о поэзіи особенно замѣчательна въ томъ отношеніи, что поэтическія качества ея и формы стали впослѣдствіи считаться необходимыми, родовыми качествами и формами всякаго романтическаго эпоса, подобно тому какъ качества эпоса Гомерова и форма, которую ему сообщили позднѣйшіе составители, считались необходимыми условіями такъ-называемаго эпоса важнаго. Не давая родоваго значенія формамъ поэзіи одного народа и формамъ одной поэмы, мы думаемъ, что и эпосъ Гомеровскій и старинный рыцарскій принадлежатъ къ одному и тому же роду, одному и тому же виду поэзіи — къ эпосу героическому; поэма же Аріосто принадлежала по внутреннимъ своимъ поэтическимъ качествамъ къ эпосу временъ позднѣйшей гражданственности—къ роману, а по формѣ она есть выраженіе поэтическаго таланта одного только Аріосто.

Tasso.

Тассо и Аріосто какъ въ жизни, такъ и въ поэзіи совершенно противуположны другъ другу. Аріосто въ жизни былъ смышленъ и дѣятеленъ, въ поэзіи легокъ, живописенъ, насмѣшливъ; Тассо въ жизни былъ болѣзненно-чувствителенъ, восторженъ, разсѣянъ, въ поэзіи сентименталенъ, мечтателенъ, вѣрующъ. Торкватo Тассо (Torquato Tasso) родился въ Сорентo 1544, умеръ въ Римѣ 1595. Покореніе Іерусалима Христіанами, во время перваго Крестоваго похода, составляетъ предметъ 20-ти пѣсней Тассовой поэмы »Освобожденный Іерусалимъ.« Не смотря на удачный выборъ предмета и на поэтиче-

скія дарованія Тассо, поэма его далеко не имѣетъ тѣхъ качествъ, которыми долженъ бы отличаться героическій эпосъ временъ Христіанства, и не имѣетъ ихъ во-первыхъ потому, что, въ слѣдствіе подражанія Виргилію, Тассо добровольно наложилъ на себя оковы, стѣснявшія свободу его фантазіи. Подражаніе Виргилію, замѣтно какъ въ формѣ, такъ и въ самомъ содержаніи Тассовой поэмы: изложеніе предмета, воззваніе къ музѣ, исчисленіе вождей Христіанской рати, бывшей подъ стѣнами Тортозы, изображеніе сатаны въ видѣ языческаго Плутона, характеръ Клоринды — музульманской Амазонки, характеръ Арганта — Черкесскаго Турна, слишкомъ напоминаютъ намъ геніальныя сказанія пѣвцовъ героическаго вѣка Греціи и поэму Виргилія. Во-вторыхъ поэма Тассо не имѣетъ качествъ героическаго эпоса отчасти потому, что и самъ родъ поэтическаго дарованія Тассо былъ болѣе лирическій, нежели эпическій. Эпосъ есть картина дѣйствительности, есть изображеніе міра внѣшняго, а не міра внутренняго, субъективнаго; поэтому эпосъ требуетъ отъ поэта творческой силы фантазіи, воспроизводящей дѣйствительность, а не звуковъ чувства, какъ бы прекрасны впрочемъ эти звуки ни были. Тассо не обладалъ дарованіемъ поэта-живописца. На каждой страницѣ его поэмы, вмѣсто свѣтлыхъ, живыхъ, движущихся картинъ, мы встрѣчаемъ изображенія вялыя, тусклыя, характеры слишкомъ общіе, даже совершенно чуждые своему вѣку и народу. Такъ, не говоря уже о томъ, что у Тассо исчезаютъ жизнь Востока и нравы Магометанъ; даже вѣкъ Европы Крестовыхъ походовъ, вѣкъ религіознаго энтузіазма и силы, представленъ въ Освобожденномъ Іерусалимѣ въ какомъ-то фантастическомъ свѣтѣ Амадисовскихъ романовъ, даже крестоносцы Тассовы по-

хожи болѣе на романическихъ искателей приключеній, нежели на дѣйствительныхъ героевъ — освободителей гроба Господня. — Указавъ на недостатки Тассовой поэмы, мы должны упомянуть и о тѣхъ достоинствахъ ея, по которымъ она пользуется заслуженною славою у всѣхъ просвѣщенныхъ народовъ Европы и общенародною извѣстностію въ Италіи. Тайна славы Освобожденнаго Іерусалима заключается въ очаровательномъ изображеніи тѣхъ картинъ, характеровъ и положеній, въ которыхъ выражалось внутреннее богатство души Тассо. Трогательныя отношенія Танкреда и Клоринды, близкихъ сердцемъ, но разлученныхъ навсегда различіемъ вѣры и долга; прелести Армиды и любовь къ ней Ринальда — Христіанскаго Ахилла, описанія волшебнаго сада, таинственнаго грота, острова счастія, плѣняютъ насъ болѣе, нежели самое покореніе священнаго града. Превосходство лирической части поэмы надъ эпическою доказывается уже и тѣмъ, что только лирическія ея мѣста, подъ видомъ отдѣльныхъ романсовъ, живутъ въ устахъ Италіанскаго народа (а).

Эпосъ позднѣйшей жизни общественной.

Успѣхи промышлености и довольство, бывшее ея слѣдствіемъ, политическое устройство Италіанскихъ городовъ, открывавшее свободное поприще для дѣятельности гражданской и остатки Римской цивилизаціи были причиною ранней утонченности нравовъ и быстраго развитія гражданственности въ городахъ Италіи. Вмѣстѣ съ развитіемъ гражданственности, развился въ Италіи и романъ. Такимъ образомъ, тѣ же самыя причины, которыя лишили Италію народнаго эпоса героическаго, спо-

(а) Объ Аріосто и Тассо см. *Fr. Schlegel's* Gesch. der alt. u. neu. Litt.; *A. W. Schlegel's* Kritische Schriften Bd. I; *Полевого* Очерки Рус. Литт. Ч. I.

собствовали появленію эпоса гражданскаго. Впрочемъ, гдѣ для первоначальныхъ и основныхъ видовъ извѣстнаго рода поэзіи нѣтъ основанія въ поэзіи народной, таиъ и дальнѣйшіе виды того же рода рѣдко развиваются сами собою, въ формахъ оригинальныхъ. Поэтому хотя романъ, какъ произведеніе литературы книжной, и явился въ Италіи раньше, нежели въ другихъ странахъ Европы; однако появленіемъ своимъ обязанъ Французскимъ народнымъ сказкамъ и повѣстямъ. Еще за сто слишкомъ лѣтъ до Петрарки и Данте, мы находимъ въ Италіи, подъ заглавіемъ »Cento novelle antiche,« собранie сказокъ, какъ по формѣ своей, такъ въ особенности по содержанію, бывшихъ повтореніемъ Французскихъ Contes et Fabliaux. Въ такомъ видѣ существовалъ гражданскій эпосъ Италіи до временъ даровитаго писателя, который окончательно утвердилъ художественную форму новеллы и сдѣлалъ ее достояніемъ всей Ново-Европейской поэзіи.

Боккачіо. То былъ Джіовани Боккачіо, (Giovanni Boccaccio) родившійся 1313, умершій 1375. Стихотворныя повѣсти Боккачіо, плоды его юности, хотя по содержанію и принадлежатъ къ области эпоса гражданскаго, или романа, однако по формѣ имѣютъ еще характеръ прежняго героическаго эпоса. Истиннымъ представителемъ Италіанскаго эпоса гражданскаго и вообще Ново-Европейскаго романа среднихъ вѣковъ является Боккачіо только въ своемъ Декамероне, состоящемъ изъ 100 новеллъ, разсказанныхъ прозою.

Новелла. Новелла, какъ самое ея названіе показываетъ, есть анекдотъ, или случай изъ жизни частной. Новелла, какъ картина общества, уже развившагося, глубже проникаетъ въ общественныя отношенія, представляетъ болѣе

полное развитіе человѣческой личности, нежели эпосъ героическій. Въ новеллѣ мы должны встрѣтить не героевъ, соединяющихъ исполинскими мостами отдаленныя острова и разсѣкающихъ горы своими мечами, но людей изъ жизни дѣйствительной: купцовъ, дворянъ, духовныхъ, стремящихся къ цѣлямъ ежедневной, практической жизни; должны встрѣтить не повѣсть вѣка, разсказанную подъ видомъ баснословныхъ похожденій его рыцарей, но живую, дѣйствительную повѣсть человѣческаго сердца; должны увидѣть не картину событій, въ которыхъ принимали участіе цари и народы, но картину жизни частной, домашней. Эпосъ гражданскій, переходя отъ типовъ эпоса важнаго къ характеристическимъ изображеніямъ драмы не можетъ, подобно эпосу героическому, идеализировать одну прекрасную сторону своего вѣка, но долженъ обнять всѣ его стороны, долженъ представить жизнь такъ, какъ она есть; поэтому долженъ внести въ свой разсказъ и стихію комическаго.

Таковъ дѣйствительно характеръ новеллы Боккачіо. Въ однихъ изъ произведеній Боккачіо представлено современное поэту Италіанское и вообще средневѣковое общество: представлены и гордый дворянинъ, и Италіанскій монахъ, и купецъ, разсчитывающій барыши, и униженный Еврей, и грубый поселянинъ, и страстная Италіанка — царица городовъ; въ другихъ, подъ видомъ вымышленныхъ повѣстей, изъ міра Греческой жизни, и даже изъ миѳологіи, представлено то же самое современное поэту общество, развиты тѣ же страсти, тѣ же идеи, цѣли, стремленія, характеры. Многія изъ этихъ повѣстей отличаются красотою содержанія, поэзіею вымысла, но особенное до-

стоинство всѣхъ ихъ заключается въ искусствѣ изложенія (а).

Эпосъ комическій.

Книжная литература Италіи богата памятниками эпоса комическаго не менѣе, какъ и памятниками эпоса важнаго. Но какъ въ области эпоса героическаго – важнаго, такъ и въ области эпоса комическаго, мы не находимъ у Италіанцевъ ни народныхъ эпическихъ вымысловъ, ни народныхъ красокъ, ни самобытныхъ и постоянныхъ формъ поэтическаго изложенія. Подобно эпосу героическому, и комическій, за недостаткомъ народныхъ эпическихъ сказаній, заимствуетъ сюжетъ свой то изъ преданій древности и миѳологіи, то изъ исторіи Ново-Европейской; не имѣя въ поэзіи народной образца для формъ эпическаго стихотворнаго размѣра и изложенія, употребляетъ то терцину, то сестину, то октаву. Изъ числа многихъ произведеній комическаго эпоса Италіи самое извѣстное есть »Похищенное Ведро« Александра Тассони. Тассони въ поэмѣ своей, состоящей изъ 12 пѣсенъ, разсказываетъ, какъ во время войны между жителями Модены и Болоньи, Моденцы похитили у Болонцевъ ведро и торжественно внесли въ свой городъ этотъ трофей своихъ подвиговъ, и какія потомъ употребляли усилія жители Болоньи чтобы отнять у Моденцевъ похищенное ими ведро.

ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ ИСПАНЦЕВЪ.

Поэзія Французская имѣла богатую основу какъ для формъ своихъ, такъ и для содержанія въ поэзіи на-

(а) *Fr. Schlegel* въ Sämmtliche Werke, Bd. X; *Villemain* Tabl. de la Litt. au moy. age.

родной; но почти при самомъ началѣ ея развитія изъ народной въ поэзію книжную, искусственную, подверглась вліянію литературы классической, и перешла въ рабское ей подражаніе. Поэзія книжная Италіанская хотя и согласна съ художественнымъ чувствомъ народа, однако по своимъ формамъ была плодомъ труда отдѣльныхъ писателей, а не художественнымъ довершеніемъ формъ поэзіи народной. Одна поэзія Испанская, и въ зародышѣ своемъ, и на высшихъ ступеняхъ развитія, и въ устахъ народа, и подъ перомъ поэтовъ образованныхъ, сохранила свой народный характеръ. Причина такого стройнаго хода поэзіи Испанской заключается въ исторіи Испаніи. Почти до начала XVI столѣтія, Испанцы, занятые борьбою съ Аравитянами, мало принимали участія въ жизни остальной Европы, и поэзія ихъ, предоставленная вкусу и генію народа, не подверглась ни вліянію другихъ Европейскихъ литературъ, ни господствовавшему въ то время вліянію литературы классической. Только послѣ совершеннаго уничтоженія владычества Аравитянъ, въ слѣдствіе политическихъ связей съ Наполеомъ, Испанія склонила слухъ свой къ очаровательнымъ пѣснямъ Италіанской музы, и только тогда возникло въ Испаніи нѣкоторое различіе въ характерѣ между поэзіею народною и поэзіею книжною. Но произведенія геніальныхъ поэтовъ Испаніи, отличавшіяся, при всемъ совершенствѣ отдѣлки, народностью красокъ, не дали усилиться вліянію образцовъ Италіанскихъ. Литература Испаніи, подобно политическому могуществу этой страны, быстро достигнувъ высочайшей степени своего развитія, вдругъ потомъ упала. Со второй половины XVII вѣка до конца XVIII, она представляетъ одно безжизненное подражаніе Французскому классицизму временъ Лудовика

XIV. Нѣтъ сомнѣнія что эта позднѣйшая литература Испаніи была кабинетнымъ занятіемъ стихотворцевъ ученыхъ, что, существуя только въ книгахъ, она мало имѣла вліянія на вкусъ народа и не могла навсегда усыпить художественнаго генія Испаніи, который, вмѣстѣ съ обновленною жизнію государства, еще, быть можетъ, воскреснетъ для дѣятельности новой и славной.

Главнѣйшія стихіи какъ всего вообще романтическаго эпоса, такъ и въ частности эпоса Испанскаго, суть Христіанство и народность. Подъ вліяніемъ перваго развилась легенда, вторая дала свой особый характеръ эпосу героическому и эпосу временъ позднѣйшей общественной жизни.

Легенда. Легенда Испанская, сравнительно съ произведеніями этого рода другихъ странъ Европы, представляетъ болѣе мистицизма и чудесности, болѣе энергіи и восторженности; это было слѣдствіемъ какъ характера народа, такъ и противуположности двухъ существовавшихъ рядомъ въ Испаніи религій: Магометанской и Христіанской. Изъ легендъ замѣчательнѣйшаго въ этомъ родѣ Испанскаго поэта, Гонзалеса Борчео, (1198—1268), написанныхъ въ стихотворной формѣ романса, особенно достойны вниманія: Жизнь Св. Доминика (La vida del glorioso Confesor Santo Domingo de Silos) и жизнь Св. Милланія (La vida de San Millan de la Colgolla). Духъ любви и благочестія, которымъ проникнуты эти произведенія, даетъ имъ высокую цѣну въ глазахъ того, для кого прекрасное въ искусствѣ заключается не въ одной красотѣ формы, но и въ красотѣ содержанія (a).

(a) *Ferd. Wolf* Beiträge zur Geschichte der Kastilischen National-Litteratur. Wien, 1832.

Франки и Бритты приняли Христіанство въ земляхъ, въ которыхъ долгое время жили, какъ язычники. Будучи такимъ образомъ отвсюду окружены слѣдами прежняго быта, они не вдругъ забыли свои прежнія вѣрованія. По этой причинѣ въ позднѣйшей жизни Франковъ и Бриттовъ замѣтны остатки прежняго язычества, и въ Христіанскомъ ихъ искусствѣ слышны отголоски прежнихъ языческихъ сказаній. Напротивъ того, Вестъ-Готы приняли Христіанство до поселенія своего въ Испаніи; потомъ въ самой Испаніи постоянная борьба съ Аравитянами сильно развила въ нихъ Христіанское религіозное чувство, удалившее ихъ и въ жизни, и въ поэзіи отъ всѣхъ воспоминаній язычества. *Эпосъ героическій.*

Другую отличительную черту эпоса Испанскаго отъ эпоса Франковъ и Бриттовъ, составляетъ недостатокъ связи въ содержаніи. Уступая побѣдоносному оружію Аравитянъ, Испанцы удалились сначала въ горы, потомъ группами отдѣльными и независимыми стали мало-по-малу распространяться по всей Испаніи. Наварра, Арагонія, Кастилія, кромѣ ненависти къ Аравитянамъ, не имѣли ничего общаго, часто враждовали между собою, и, въ распрахъ своихъ, нерѣдко прибѣгали къ посредничеству Аравитянъ. Въ слѣдствіе отсутствія единства въ политическихъ интересахъ Испанскихъ провинцій, эпосъ Испанскій не могъ имѣть такого общаго центра, какой для эпоса Карловингскаго заключался въ жизни Карла В., для Бретонскаго — въ подвигахъ Короля Артура, не могъ, подобно этимъ послѣднимъ, развиться въ одно связное сказаніе.

Сидъ есть единственное лице, котораго жизнь, слава и подвиги сдѣлались достояніемъ всѣхъ Испанскихъ областей; поэтому однѣ только пѣсни о Сидѣ имѣютъ нѣкоторую между собою связь и представляютъ какъ-бы одну *Романсы о Сидѣ.*

народную поэму. Нѣтъ сомнѣнія, что пѣсни эти, по своему происхожденію, были современны событіямъ, въ нихъ воспѣваемымъ; но онѣ дошли до насъ не въ первоначальномъ своемъ видѣ во-первыхъ потому, что, живя въ продолженіи вѣковъ въ устахъ народа и испытывая постоянное вліяніе его вѣчно-свѣжей фантазіи, развились во множествѣ варіантовъ; во-вторыхъ потому, что позднѣйшіе собиратели XV и XVI вѣковъ, желая согласить варіанты, еще болѣе измѣнили первоначальный ихъ текстъ.

Всѣхъ романсовъ о Сидѣ сто. Въ нихъ изображены всѣ главныя событія его жизни: вѣрность королю Донъ Санхо, смерть короля подъ стѣнами Заморы, исторія королевскаго брата — Донъ Алонзо, изгнаніе Сида, его побѣды, удаленіе къ Маврамъ, бракъ съ Ксименою, его новые подвиги, замужество дочерей его, оскорбленіе ихъ чести и месть за то Сида, слава преклонныхъ его лѣтъ, посольство и подарки Сиду отъ царей далекаго Востока, смерть и похороны Сида, въ полномъ его боевомъ вооруженіи (a).

Мужество, честь и непоколебимая вѣрность законному Королю составляютъ главныя черты характера Сида, рыцаря – представителя героическихъ временъ Испаніи. Что касается до угодничества (galanterie), то оно еще болѣе чуждо характеру Сида, нежели характеру рыцарей героическаго эпоса Карловингскаго и Бретонскаго круговъ. Отношенія къ женщинѣ, выразившіяся въ Испанскихъ героическихъ романсахъ, основаны на высокомъ понятіи о чести, на уваженіи къ священнымъ именамъ супруги и матери. Въ художественномъ отношеніи, пѣсни о Сидѣ

(a) *Villemain* Tableau de la Litt. au moyen age, въ Cours de Litt. Franç. Liège, 1840.

отличаются простотою, величіемъ, силою, но нерѣдко и грубостью, свойственною временамъ простоты и силы.

Поэма о Сидѣ.

Отъ этихъ отдѣльныхъ романсовъ чисто-народнаго происхожденія, должно отличать поэму о Сидѣ, которая появилась въ половинѣ XII вѣка и представляетъ древнѣйшій памятникъ Кастилльской книжной поэзіи. Поэма состоитъ изъ двухъ частей: первая часть посвящается описанію нѣкоторыхъ событій изъ жизни самого Сида и заключается разсказомъ о замужествѣ дочерей его съ инфантами графскаго Дома Каріоновъ; вторая же и главная часть имѣетъ предметомъ своимъ исторію дочерей Сида (а).

Стихотворная форма романсовъ и поэмы.

Редондилла, состоящая изъ краткихъ трохеическихъ, не всегда риѳмованныхъ стиховъ, есть господствующая форма древнихъ Испанскихъ романсовъ, какъ лирическаго, такъ и эпическаго содержанія. Поэма о Сидѣ написана неправильными Александрійскими стихами.

Кромѣ романсовъ и поэмы о Сидѣ, мы встрѣчаемъ у Испанцевъ, въ поэтическихъ и метрическихъ формахъ эпоса, исторію, размышленіе и мораль. Произведенія этого рода, не смотря на ихъ стихотворную форму и поэтическія достоинства изложенія, не могутъ быть отнесены къ области поэзіи, какъ не могутъ быть отнесены къ ней исторія Тита Ливія, рѣчи Цицерона, Діалоги Платона и тому подобныя литтературныя произведенія; въ нихъ нѣтъ главнаго поэтическаго качества — художественной идеи. Слѣдя за естественнымъ развитіемъ словеснаго искусства по родамъ и видамъ, должно обращать вниманіе не на форму памятниковъ, а на ихъ сущность: въ противномъ случаѣ идея этого развитія будетъ потеряна, виды и роды

(а) *Ferd. Wolf* Beitr. zur Gesch. der Kast. Nat. Litt. Wien, 1832; *Villemain* Tableau de la Litt. au m. a.

смѣшаются, и мы не будемъ въ состояніи различить аріометики, написанной стихами, отъ поэтической саги, разсказанной въ прозѣ. Оставивъ такимъ образомъ изслѣдованіямъ исторіи поэму Лоренца Сегуры объ Александрѣ Македонскомъ и риѳмованную хронику Альфонса XI, оставивъ философіи Испанскія дидактическія сочиненія XIV вѣка, изложенныя въ поэтической формѣ повѣсти, мы обратимся къ произведеніямъ Испанскаго эпоса чисто-художественнаго характера.

Вѣкъ героическаго эпоса Испаніи прошелъ вмѣстѣ съ героическимъ вѣкомъ ея жизни. Напрасно требовать, чтобы формы, уже однажды оригинально развившіяся въ поэзіи извѣстнаго народа, опять повторились въ ней съ прежнимъ совершенствомъ, какъ напрасно желать, чтобы возвратились человѣку или народу дни его юности. Жизнь и искусство повторяютъ себя только уже послѣ полнаго и совершеннаго своего развитія, но повторяютъ безъ силы и энергіи: только дряхлый старикъ, какъ дитя, раздѣляетъ съ дѣтьми ихъ игры, только въ вѣкъ литературы Александрійской, грамматики, по указаннымъ образцамъ, сочиняютъ поэмы. Вотъ почему попытки позднѣйшихъ литераторовъ — создать народную эпическую поэму — были почти всегда неудачны, и обдуманныя, искусственныя творенія поэтовъ ученыхъ лишены того характера эпической простоты, естественности и величія, которымъ отличаются народныя сказанія временъ героическихъ. По этой же самой причинѣ были неудачны и подобныя попытки писателей Испанскихъ, не смотря на то, что въ позднѣйшей жизни Испаніи были событія, напоминающія вѣкъ баснословнаго героизма и величія. Открытіе Америки и славное царствованіе Карла V вызвали рядъ поэмъ, по большей части лишенныхъ внутренняго

эпическаго характера и достоинства. Лучшею изъ поэмъ этого рода считается Араукана Эрсиллы, воспѣвающая битвы Испанцевъ съ однимъ изъ воинственныхъ Американскихъ племенъ.

Эпосъ позднѣйшей гражданственности.

Исчерпываются и проходятъ отдѣльныя формы поэзіи, но не исчерпывается ея творческая сила. Поэтому и въ поэзіи Испаніи, вмѣсто прежнихъ, отжившихъ формъ эпоса героическаго, съ развитіемъ жизни, являются свѣжія и оригинальныя формы эпоса временъ позднѣйшей гражданственности, формы романа.

Эпосъ есть идеальная картина жизни; лица его суть типы – представители дѣйствительности. Этотъ родовой характеръ эпоса принадлежитъ и его виду — роману. Какую же картину представляла общественная жизнь Испаніи въ то время, когда прошелъ ея вѣкъ героическій, и поэтому какое содержаніе она могла дать своему роману?

Послѣ временъ Крестовыхъ походовъ, утвердившаяся власть королевская подчинила себѣ всѣ другіе государственные элементы и стала ихъ центромъ. Прежніе гордые и непокорные вассалы обратились въ придворныхъ; прежнее рыцарство, закованное въ броню, могучее и строгое, обратилось въ дворянство изнѣженное и развращенное. Вмѣстѣ съ тѣмъ, измѣнились и чувства, составляющія душу прежняго рыцарства. Чувство уваженія къ женщинѣ перешло въ рабское угодничество и наружную любезность, подъ которою часто скрывались грубая чувственность и пустота сердечная. Чувство чести и героизма обращалось часто въ изысканную щекотливость и смѣшное донкишотство.

Эти главныя стороны жизни идеализированы въ слѣдующихъ формахъ Испанскаго романа: въ романахъ, осно-

ванныхъ на исторіи Амадиса, въ романахъ пастушескихъ, въ романахъ gusto picaresco и въ новеллѣ.

Романы, основанные на исторіи Амадиса.

Неизвѣстно кто былъ первымъ сочинителемъ романа объ Амадисѣ, написаннаго въ прозѣ и замѣнившаго для Европы прежніе стихотворные романы, въ которыхъ воспѣвались, въ древнемъ эпическомъ тонѣ, потомки героевъ, участвовавшихъ въ битвѣ Ронсевальской, и поколѣніе рыцарей Круглаго Стола. Въ романахъ объ Амадисѣ стихіи прежнихъ рыцарскихъ поэмъ являются съ другимъ характеромъ. Вассалы гордые и независимые исчезаютъ; власть королевская достигаетъ высшей степени могущества; любовь, главная тема романа, обращается въ нѣжное и смѣшное поклонничество; приключенія имѣютъ какой-то фантастическій характеръ и представляютъ картину, въ которой нѣтъ и тѣни дѣйствительной жизни. Сочинитель перваго Амадиса имѣлъ множество подражателей, которыхъ произведенія, не смотря на ихъ неестественность и напыщенность, долгое время составляли любимѣйшее чтеніе Западно-Европейскаго дворянства. Особенно въ Испаніи, въ ихъ первоначальной, какъ кажется, отчизнѣ, нравы которой такъ долго сохраняли рыцарскій романическій оттѣнокъ, они имѣли почти народное значеніе.

Романы пастушескіе.

Романами объ Амадисахъ заключается періодъ самобытнаго развитія Испанской Литтературы внѣ всякаго посторонняго вліянія. Съ началомъ XVI вѣка, въ слѣдствіе знакомства Испанцевъ съ произведеніями литтературы Италіанской, является рядъ образованныхъ поэтовъ, которыхъ произведенія представляютъ смѣсь народности съ подражаніемъ образцамъ Италіанскимъ. Въ поэзіи эпической выраженіемъ такого состоянія Испанской

литературы были романы пастушескіе, романы gusto picaresco и новеллы.

Романъ пастушескій состоитъ изъ ряда любовныхъ картинъ между идеальнымъ пастушкомъ и пастушкою и изъ пѣсенъ, въ которыхъ пастушки говорятъ о своихъ чувствахъ, желаніяхъ и надеждахъ. Въ эпической части романа, не смотря на идеальный пастушескій костюмъ его героевъ, отражается національный характеръ Испанскій; въ лирической—преобладаетъ господство образцовъ Италіанскихъ.

Сочинителямъ Амадисовъ былъ тѣсенъ міръ жизни дѣйствительной, слишкомъ несогласной съ романическими чувствами рыцарей, подобныхъ Донъ-Кихоту, и потому они искали поприща для своихъ героевъ въ странахъ отдаленныхъ: въ Греціи, въ Азіи, но представляли тѣ страны въ какомъ то фантастическомъ видѣ. Сочинители романовъ пастушескихъ переряжали тѣхъ же Амадисовъ въ нарядъ пастушескій и населяли ими воображаемый міръ золотаго пастушескаго вѣка. Съ этой точки зрѣнія романы пастушескіе, какъ и романы, основанные на исторіи Амадиса Гальскаго, могутъ быть разсматриваемы какъ выраженіе одного и того же общественнаго состоянія, какъ выраженіе чувствъ и понятій дворянства, помнившаго по преданію времена рыцарскія, и непримирившагося еще съ временами новаго порядка гражданскаго. Лучшее изъ произведеній въ этомъ родѣ, породившее множество подражателей, есть *Діана*, романъ *Жоржа де Монтемайоръ* (1520—1562). Любовная исторія пастушки Діаны и пастушка Сирено, къ которой присоединено нѣсколько другихъ новеллъ, не отличается особенными поэтическими достоинствами, и истинная красота этого произведенія заключается въ пѣсняхъ,

превосходно обработанныхъ въ Италіанской и древне-Кастильской формахъ.

Новелла. Форма Испанской новеллы заимствована Испанцами у Италіанцевъ, и имѣла такой же художественный характеръ, какой и новелла Италіанская.

Romans gusto picaresco. Въ противуположность романамъ, изображавшимъ жизнь въ идеальномъ свѣтѣ прекраснаго, согласно съ законами естественнаго развитія словеснаго искусства, долженъ былъ явиться и романъ комическій, романъ, представляющій типъ романа важнаго въ извращенномъ видѣ. Въ романахъ этого послѣдняго рода мы должны встрѣтить не рабское угодничество, не чудеса вѣрности, постоянства и нѣжности, но картины чувственности, обольщеній и измѣнъ; не восторженное чувство чести, но плутовство или фанфаронство; не фантастическую Грецію и воображаемую Азію, не золотой вѣкъ пастушества, незнающій нуждъ, но дѣйствительность, исполненную заботъ и страданій. Такое направленіе Испанскаго романа выразилось въ знаменитомъ романѣ *Мендозы* (1512 — 1575) *„Лазарило де Тормесъ.“* Подобно пастушескому роману Монтемайора, романъ Мендозы вызвалъ рядъ многочисленныхъ подражателей, произведенія которыхъ имѣли въ Испаніи особое названіе романа плутовскаго (gusto picaresco).

Всѣ исчисленныя здѣсь формы и направленія Испанскаго гражданскаго эпоса, развившіяся въ Испаніи отъ второй половины XIV до второй половины XVI вѣка, достигаютъ своего окончательнаго совершенства въ произведеніяхъ безсмертнаго *Мигуеля Сервантеса де Сааверды* (род. 1547, ум. 1616). Въ своей *Галатеѣ*, Сервантесъ усовершенствовалъ романъ пастушескій; *въ Донъ-Кихотѣ*, онъ слилъ идилію съ комическимъ изображеніемъ

дѣйствительности романовъ gusto picaresco и съ фантастическими стремленіями рыцарства романовъ Амадисовскихъ; въ *Персилесѣ* и *Сигисмундѣ* утвердилъ окончательно форму новеллы и далъ ей народный характеръ.

Исторію оригинальнаго развитія Испанскаго эпоса мы заключимъ Сервантесомъ. — Послѣ него романъ Испанскій, обогатившійся впрочемъ новыми произведеніями въ прежнемъ родѣ, не представляетъ ни новыхъ, оригинальныхъ формъ, ни новыхъ направленій. Съ первыми годами XVIII вѣка начинается время подражанія Французскому классицизму, продолжавшееся до начала XIX вѣка. Въ началѣ XIX вѣка и въ Испаніи, какъ во всей Западной Европѣ, обнаруживается стремленіе къ обновленію искусства; но плодовъ этого стремленія Европа и Испанія ожидаютъ въ будущемъ (а).

Эпосъ Португальскій. Камоэнсъ.

Камоэнсъ родился въ Лисабонѣ въ 1524 г. Встрѣчая въ отчизнѣ своей одно равнодушіе къ литературнымъ трудамъ своимъ, Камоэнсъ удалился въ Индію; оттуда, послѣ многихъ, почти баснословныхъ превратностей, возвратился въ Лисабонъ и жилъ тамъ подаяніемъ, которое выпрашивалъ для него вѣрный его невольникъ. Умеръ въ богадѣльнѣ, на рукахъ монаховъ, въ 1569 г. Главный предметъ поэмы, названной Камоэнсомъ Лузіадою (Os Lusiadas), по имени Лузитаніи — Римскаго названія нынѣшней Португаліи — есть путешествіе вокругъ Африки и открытіе морскаго пути въ Остъ-Индію Васко-де-Гамою. Съ этимъ главнымъ предметомъ поэтъ старался соединить и другіе славные подвиги Португальцевъ, старался включить въ свою поэму все то, что̀ исторія Пор-

(а) О направленіи новѣйшей Испанской словесности см. статью: Mouvement Litteraire de l'Espagne въ Revue des deux mondes 1843.

тугаліи представляла великаго и прекраснаго. Какъ-бы предчувствуя скорое паденіе своей отчизны, поэтъ желалъ воздвигнуть ей нетлѣнный памятникъ, и воспѣлъ величіе всѣхъ лучшихъ дней ея жизни. Въ началѣ своей поэмы Камоэнсъ подражаетъ Виргилію, котораго Энеида считалась въ то время образцомъ эпическихъ произведеній; но потомъ слѣдуетъ только внушенію собственнаго генія. Сочиненіе Камоэнса, задуманное подъ роскошнымъ небомъ Индіи, отличается полнотою и обиліемъ фантазіи и вмѣстѣ съ тѣмъ особенною простотою изложенія, напоминающею намъ безъискусственную простоту романсовъ о Сидѣ.

Спустя нѣсколько лѣтъ послѣ окончанія поэмы, отчизна пѣвца утратила не только свое прежнее могущество, но даже и политическую самобытность; однако величіе Португаліи, исчезнувши въ дѣйствительности, живетъ и до-нынѣ въ безсмертномъ произведеніи ея поэта, и народъ Португальскій дорожитъ имъ, какъ единственнымъ памятникомъ своей минувшей славы (а).

ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ АНГЛИЧАНЪ.

Жизнь государственная и словесность Англіи образовались изъ смѣшенія и взаимнаго на себя дѣйствія народностей Кельтской, Англо-Саксонской и Норманской. Кельты составляли древнѣйшее и коренное населеніе Англіи; Англо-Саксы къ стихіи Кельтической присоединили стихію народности Германской; Норманны, пере-

(а) *Charles Magnin.* Notice sur la vie et les ouvrages de Camoëns, въ Les Lusiades trad. de Millié 1842.

селившись въ Англію изъ Франціи, сообщили Англіи нравы, языкъ и искусство своей новой отчизны. Въ общемъ смѣшеніи этихъ народовъ въ землѣ древнихъ Бриттовъ господство политическое, а потому и литературное, осталось за Норманнами. Впрочемъ, языкъ и литература Нормановъ, т. е. усвоенные ими языкъ и литература Французскихъ труверовъ, были приняты только при Дворѣ наслѣдниковъ Вильгельма-Завоевателя и въ высшихъ классахъ Норманскаго общества; простой же народъ не забывалъ пѣсенъ и сказаній своихъ бардовъ. Такимъ образомъ въ Англіи нѣкоторое время существовали рядомъ двѣ литературы, совершенно различныя какъ по духу, такъ и по языку и формѣ: книжная литература труверовъ на языкѣ Сѣверной-Франціи, и народная пѣвцовъ Кельтскихъ. По мѣрѣ постепеннаго слія-нія Бриттовъ, Англо-Саксовъ и Норманновъ въ одинъ организмъ Англійскаго народа, постепенно сливалась и книжная литература Англіи съ народною. Освѣжаясь постоянно вліяніемъ литературы народной, книжная литература Англіи чрезъ два, три столѣтія, послѣ вторженія Норманновъ, является по духу и языку въ совершенно новомъ, оригинальномъ видѣ.

Барды Валійскіе.

Основныя черты поэзіи Кельтовъ, имѣвшей такое благотворное вліяніе на позднѣйшую книжную литературу Англіи, суть слѣдующія. Въ Англіи, подобно какъ и во всѣхъ другихъ странахъ, населенныхъ Кельтами, поэты, или барды, принадлежали, вмѣстѣ съ друидами, или жрецами, къ одному сословію и составляли родъ ордена, имѣвшаго свое особое устройство. Такая связь у древнихъ Кельтовъ между сословіями жрецовъ и поэтовъ не должна насъ удивлять потому, что у всѣхъ народовъ, въ началѣ ихъ общественнаго развитія, не

только поэтическіе вымыслы, но и ученіе религіозное, и преданія историческія, передавались и сохранялись въ стихотворной формѣ. Только пѣвецъ, знакомый съ цѣлымъ кругомъ народной поэзіи, былъ свѣдущъ и въ религіи, и въ исторіи своего народа. Званіе барда было весьма уважаемо не только во времена языческія, но даже и тогда, когда распространившееся Христіанство лишило бардовъ ихъ прежняго религіознаго значенія. Когда въ 1284 году Валійское государство было разрушено Эдуардомъ 1-мъ Англійскимъ, тогда умолкла и муза Кельтовъ Валійскихъ. Барды, напоминавшіе народу своими пѣснями времена прежней независимости, были жестоко преслѣдуемы, какъ народные возмутители, и скоро исчезли въ древнемъ Гламорганѣ. Древнѣйшіе памятники поэзіи Англійскихъ Кельтовъ сохранились въ Валисѣ. Они были собраны въ 1807 году и изданы въ 3-хъ частяхъ. Въ первой части этого собранія помѣщены стихотворенія лирическаго содержанія отъ V до XIV вѣка: они отличаются мистическимъ настроеніемъ духа, глубокими чувствами и счастливымъ сочетаніемъ мысли съ фантазіею. Во второй части собраны историческія преданія и разсказы, между которыми особенно замѣчательно сказаніе о пришествіи въ Британію Троянца Брута, послужившее основою для позднѣйшихъ вымысловъ о Королѣ Артурѣ и рыцаряхъ Круглаго Стола. Здѣсь же находимъ мы сказанія о Локринѣ, о Феррексѣ и Поррексѣ, о Королѣ Лирѣ, которыя, бывъ воскрешены впослѣдствіи геніемъ Шекспира и другихъ драматическихъ писателей, украсили Англійскую сцену. Въ третьей части содержатся стихотворенія дидактическія: пословицы, ученіе о стихотворствѣ, о музыкѣ, нравственныя правила и наставленія, между которыми особенно замѣчательны плоды

опытности и размышленія мудреца VI столѣтія Катока (Catoc). Стихосложеніе Валійскихъ бардовъ было богато и развито. Въ ихъ поэзіи встрѣчаемъ разнообразныя мѣры стиховъ, риѳму и алитерацію (а).

Барды Шотландскіе.

Подобно Валису, и Шотландія имѣла своихъ бардовъ. Такъ какъ судьба и существованіе Шотландскихъ бардовъ были тѣсно связаны съ феодальнымъ устройствомъ ихъ отчизны, то съ уничтоженіемъ въ Шотландіи въ 1748 году прежняго общественнаго порядка, разрушился самъ собою и орденъ бардовъ. Но въ то же время Шотландцы стали заботиться о печатныхъ изданіяхъ пѣсенъ бардовъ. Такимъ образомъ въ 1756 году явилось собраніе народныхъ пѣсенъ Іеронима Стоны, а въ 1762 году такое же собраніе Макферсона, извѣстное подъ именемъ пѣсенъ Оссіановыхъ. Долго подлинность Макферсонова собранія была предметомъ споровъ между учеными. Пѣсни, вышедшія въ 1807 году, на старинномъ Гальскомъ нарѣчіи, доказали, что въ сѣверной Шотландіи дѣйствительно существовали подобнаго рода сказанія, но что Макферсонъ въ своемъ Англійскомъ переводѣ произвольно измѣнилъ подлинный ихъ текстъ: многое въ нихъ передѣлалъ, другое прибавилъ, желая такимъ образомъ представить нѣчто цѣлое, болѣе близкое къ интересамъ современной ему жизни. Трудно съ точностію опредѣлить время, къ которому должны быть отнесены такъ-называемыя Оссіановы пѣ-

---

(а) Древнѣйшіе памятники поэзіи Валійскихъ бардовъ собраны въ сочиненіи подъ заглавіемъ The myvyrian archaeology of Wales, collected out of ancient manuscripts, London, 1801 — 1807. См. *Rosenkranz* Hand. ein. allg. Gesch. der Poesie. Th. 2.

сни. Фингалъ и Оссіанъ, по Ирландскому преданію, жили въ III столѣтіи, и событія, ими воспѣваемыя, должны относиться къ борьбѣ Кельтовъ съ Римлянами; въ сказаніяхъ же Шотландскихъ, названныхъ Макферсономъ именемъ Оссіана, мы видимъ не Римлянъ, а какихъ-то сѣверныхъ героевъ, и по всей вѣроятности Норманновъ. Такое противорѣчіе между преданіями Шотландскимъ и Ирландскимъ могло произойти во-первыхъ отъ того, что позднѣйшія поколѣнія не только борьбу съ Римлянами, но и славныя событія другихъ временъ, отнесли къ жизни и пѣснямъ своихъ любимыхъ героевъ— Фингала и Оссіана, — явленіе очень обыкновенное и естественное въ исторіи всякаго народнаго эпоса; — во-вторыхъ отъ того, что самая форма Оссіановыхъ пѣсенъ, въ которыхъ все разсказывается отъ имени пѣвца, какъ участника въ излагаемыхъ имъ событіяхъ, форма столь способствующая къ усиленію интереса, была причиною, что и позднѣйшіе барды стали влагать свои разсказы въ уста Оссіана. По этимъ двумъ причинамъ, изъ отдѣльныхъ пѣсенъ и романсовъ, принадлежавшихъ различнымъ пѣвцамъ и временамъ, мало-по-малу составилось эпическое цѣлое, проникнутое однимъ народнымъ духомъ, связанное именемъ Оссіана и подвигами Фингалова рода. Главный предметъ, центръ всѣхъ событій Оссіановыхъ пѣсенъ — борьба Фингала съ Суараномъ царемъ Лохлина за свободу и независимость Эйрина (Eirinn), т. е. Ирландіи. Судя по тому, что Лохлинъ въ Оссіановомъ сказаніи представляется страною скалистою, покрытою снѣгомъ и лѣсами, и что Шотландскіе и Аркадскіе острова признаютъ своимъ повелителемъ Суарана, мы должны признать Фингаловымъ соперникомъ Гаральда Гарфагера, Норвежскаго принца, дѣйствительно воевавшаго въ IX

столѣтіи съ Шотландцами и овладѣвшаго упомянутыми островами.

Особенно двѣ черты отличаютъ эпосъ Оссіановскій отъ другихъ подобнаго рода произведеній: субъективное чувство поэта, разлитое по всему содержанію эпическаго разсказа, и отсутствіе миѳологіи. Оссіанъ самъ участвовалъ въ излагаемыхъ событіяхъ, самъ составлялъ часть изображаемой имъ картины; поэтому въ пѣсняхъ его мы встрѣчаемъ, кромѣ повѣсти о подвигахъ его героевъ, и повѣсть его сердца. Но какъ рѣдко сіяетъ солнце въ туманной отчизнѣ Оссіана, такъ рѣдко мелькаетъ улыбка радости на устахъ поэта: струны его лиры почти постоянно звучатъ то грустнымъ воспоминаніемъ о могучихъ предкахъ и о дняхъ минувшей славы, то скорбью о рано падшихъ герояхъ и особенно о молодомъ Оскарѣ.

Кромѣ тѣней падшихъ въ битвахъ героевъ, которые изъ тучъ и тумановъ являются друзьямъ своимъ, оставшимся на землѣ, у Оссіана мы не находимъ никакихъ другихъ слѣдовъ народнаго вѣрованія, никакой другой миѳологіи. Онъ едва упоминаетъ имя одного только Лодуина, и то какъ имя божества, чтимаго не въ отчизнѣ поэта, но въ Лохлинѣ. Это отсутствіе миѳологіи въ пѣсняхъ Оссіана можетъ быть объяснено тѣмъ, что распространившееся уже въ то время въ Шотландіи Христіанство успѣло разсѣять мракъ язычества, хотя само еще и не вполнѣ утвердилось. Такимъ образомъ пѣсни Оссіановы были послѣднимъ отголоскомъ не только народности Кельтовъ, изнемогавшихъ въ борьбѣ съ пришельцами, но и послѣднимъ, глухимъ эхомъ прež-

ниго богоученія, уступившаго мѣсто свѣту истинной Вѣры (а).

Поэзія Англо-Саксовъ.

Кромѣ нѣсколькихъ риѳмованныхъ хроникъ, составившихся изъ историческихъ пѣсенъ, Англо-Саксы не завѣщали Англіи никакихъ другихъ памятниковъ поэзіи.

Поэзія Англійскихъ Норманновъ.

Вездѣ и всегда вкусъ Двора и языкъ высшихъ классовъ общества, если только они не уступали въ просвѣщеніи классамъ низшимъ, имѣли рѣшительное вліяніе на характеръ и направленіе литтературы книжной. По этой причинѣ какъ только политическое господство въ Англіи утвердилось за Норманнами, языкъ ихъ и литтература получили первенство предъ языкомъ и литтературою древняго населенія Англіи: языкъ Норманскихъ вельможъ, т. е. усвоенный ими языкъ Французскій, сталъ языкомъ дѣловымъ и дипломатическимъ; поэзія Норманскихъ пѣвцовъ, т. е. поэзія Французскихъ труверовъ, получила значеніе литтературы книжной, господствующей. Въ XI, XII и началѣ XIII вѣка у Англичанъ и Французовъ была одна общая литтература, какъ по языку и формамъ, такъ даже и по пѣвцамъ, которые часто жили попеременно то въ Англіи, то во Франціи, и которыхъ пѣсни были равно понятны какъ для Норманновъ Французскихъ, такъ и для Норманновъ Англійскихъ.

Независимо отъ этой книжной литтературы, въ Англіи существовала литтература народная, которую однако слѣдуетъ отличать отъ прежней Оссіановской. Какъ во времена Оссіана, такъ и послѣ — основу Англійскаго народа составляли Кельты; но сливаясь съ Германскими и Норманскими пришельцами, Кельты мало-по-малу те-

---

(а) *Rosenkranz* Hand. ein. allg. Gesch. der Poesie; *Villemain* Cours de Litt. Franç. Tableau du dix-huitième siècle. Liège, 1840.

ряли свой прежній народный характеръ и преобразовались въ Англичанъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ и народная поэзія Англичанъ получила новый—Англійскій характеръ. Впрочемъ, народныя баллады Англичанъ, не имѣя прямой, исторической связи съ пѣснями Фингала и Оссіана, отличаются отъ нихъ болѣе по языку и предмету, нежели по духу. И въ позднѣйшихъ балладахъ, какъ и въ прежней поэзіи Кельтскихъ бардовъ, видимъ тотъ же глубокій взглядъ на природу, то же вѣрованіе въ жизнь замогильную и неразрывную связь ея съ настоящимъ; и въ нихъ, какъ и у Оссіана, являются тѣни умершихъ то какъ ангелы-хранители земныхъ друзей своихъ, то какъ страшные мстители за прежнія обиды и оскорбленія; и въ нихъ та же любимая трагическая развязка, къ которой съ неотразимой силой стремится ходъ воспѣваемыхъ событій. Въ отношеніи къ предмету, въ Англійскихъ и Шотландскихъ балладахъ мы не находимъ даже и такой связи, какую имѣютъ Испанскіе романсы. Хотя слава и могущество дворянскихъ родовъ: Монгомери, Перси и Дугласовъ, воспѣваемыя въ балладахъ, и даютъ имъ нѣкоторое единство содержанія; однако могущество это никогда не возрастало до той степени историческаго значенія, чтобы могло послужить центромъ эпоса, и разрозненныя пѣсни связать въ одно цѣлое. Такимъ образомъ, эпическое единство Англійскихъ балладъ заключается не въ единствѣ содержанія, но въ единствѣ духа и красокъ. Однако, и въ этомъ видѣ баллады, по неувядаемой красотѣ выраженія, принадлежатъ къ числу превосходнѣйшихъ цвѣтковъ Британской поэзіи (а).

(а) *Villemain*. Tableau de la Litt. au moy. age.

Памятники книжной эпической поэзіи Англіи.

Самое образованіе и ходъ литтературы Англійской какъ книжной, такъ и народной показываютъ, что въ ней не могли развиться оригинальныя формы героическаго эпоса. Въ книжной литтературѣ эти формы не могли развиться потому, что въ началѣ, когда не прошелъ еще для Европы героическій вѣкъ жизни и поэзіи, книжная литтература Англіи сливалась съ поэзіею Франціи, и получила отдѣльное существованіе только тогда, когда въ жизни Европы господствовало уже другое направленіе, въ литтературѣ — другія формы: формы аллегорій, видѣній, сонета, новеллы, утвержденныя образцами геніальныхъ поэтовъ Италіи; въ народной же оригинальныя формы и памятники эпоса героическаго не могли развиться потому, что народная поэзія Англіи, существуя, подобно нашимъ Великорусскимъ стихамъ и Южнорусскимъ думамъ, въ одномъ преданіи простаго народа, въ видѣ отрывочныхъ пѣсенъ, въ самой жизни націи не находила побужденія и пищи для дальнѣйшаго художественнаго развитія.

Начиная съ XIV вѣка, книжная литтература Англіи все болѣе и болѣе усвоивала себѣ духъ и краски народныхъ пѣсенъ и балладъ, и скоро достигла высокой степени совершенства и оригинальности. Въ это время она обогатилась многими превосходными памятниками даже эпоса, но эпоса позднѣйшей уже гражданственности — романа. Хотя нѣкоторыя произведенія этой позднѣйшей эпической поэзіи Англіи и написаны въ формахъ эпоса героическаго, Гомеровскаго и рыцарскаго, однако, такъ какъ по содержанію своему они имѣютъ связь только съ позднѣйшею исторіею Англіи и проникнуты духомъ современной имъ жизни гражданской; то мы и отнесемъ ихъ къ области эпоса гражданскаго, или романа.

Исторія Англійскаго романа тѣсно связана съ исторіею всей внутренней жизни Англіи и съ исторіею всѣхъ ея литтературныхъ направленій. Мы ограничимся исчисленіемъ только замѣчательнѣйшихъ памятниковъ гражданскаго эпоса Англіи въ порядкѣ историческаго развитія господствующихъ его направленій, начиная отъ XIV вѣка, т. е. отъ начала самостоятельности Англійской литтературы. Господствующія формы въ литтературѣ эпоса гражданскаго Англіи были уже извѣстныя намъ формы новеллы, видѣнія, аллегоріи, романа рыцарскаго и романа пастушескаго.

Чосеръ 1328—1400.

Первый по времени новеллистъ Англіи былъ Чосеръ (Chaucer). Лучшее изъ произведеній его извѣстно подъ названіемъ »Кентербурійскихъ сказокъ.« Планъ и форма этого романа доказываютъ несомнѣнное вліяніе Декамероне Боккачіо. Касательно же содержанія большей части повѣстей, влагаемыхъ Чосеромъ въ уста лицъ, собранныхъ имъ въ гостинницѣ на пути къ Кентербури, то хотя оно и сходно съ содержаніемъ повѣстей Италіанскаго новеллиста; однако, по всей вѣроятности, заимствовано не изъ Боккачіо, а изъ общаго родника всѣхъ поэтическихъ средневѣковыхъ разсказовъ, — изъ Французскихъ контъ и фабліо. Оригинальную, собственно Чосеру принадлежащую часть Кентербурійскихъ сказокъ составляютъ превосходно обрисованные характеры лицъ, разсказывающихъ повѣсти (а).

Послѣ Чосера, мы находимъ въ литтературѣ Англіи всѣ стихіи и всѣ формы средневѣковой эпической поэзіи Европы: романъ рыцарскій Карловингскаго и Артуров-

(а) *Villemain* Tableau de la Litt. au moy. age; *Eschenburg* въ Charakteren der vornehmsten Dichter.

ского круговъ, разсказы о подвигахъ Александра Македонскаго и о Троянской войнѣ въ стихотворной формѣ романтическаго эпоса, романы аллегорическіе, по образцу романа Розы, видѣнія, новеллу Боккачіо, пастушескій романъ Монтемайора и романъ комическій.

Спенсеръ 1535—1596.

Цвѣтъ и довершеніе почти всѣхъ здѣсь исчисленныхъ формъ Англійскаго средневѣковаго романа представляетъ поэма Спенсера, Царица Фей (The Fairy-Queen). Въ ней, подъ покровомъ аллегоріи, разсказанной въ духѣ старинныхъ рыцарскихъ поэмъ Артуровскаго цикла, воспѣта слава Королевы Елисаветы и ея вѣка. Планъ и основныя черты содержанія поэмы слѣдующіе.

Царица Фей, Глоріана, ежегодно празднуетъ двѣнадцатидневное торжество, на которомъ двѣнадцать избранныхъ паладиновъ, представителей двѣнадцати различныхъ добродѣтелей, отличаются мужествомъ и мудростію. Среди этихъ рыцарей, отъ времени до времени, появляется самъ Король Артуръ — рыцарь Глоріаны, и совершаетъ доблестнѣйшіе подвиги. Вся поэма раздѣляется на 12 сказаній, изъ которыхъ каждое заключаетъ въ себѣ подвиги одного изъ 12 избранныхъ рыцарей и раздѣляется на 12 книгъ, изъ которыхъ каждая содержитъ въ себѣ отъ 40 до 60 строфъ; строфа состоитъ изъ 9-ти стиховъ. Аллегорическая форма поэмы и необыкновенное число дѣйствующихъ лицъ, едва отличающихся другъ отъ друга иносказательными названіями — заблужденія, отчаянія, мамоны, были причиною сухости и натяжекъ, которыхъ не могъ избѣжать Спенсеръ, при всемъ богатствѣ своей фантазіи.

Поэма Спенсера, написанная подъ вліяніемъ славнаго и блестящаго вѣка Елисаветы, дышетъ роскошью и свободою благороднаго искусства, которое не стыди-

лось искать пищи для своихъ вымысловъ въ современной дѣйствительности, не считало унизительнымъ воспѣвать и пламень нѣжной страсти, и рыцарскія игры, и мірскія удовольствія. Но вскорѣ жизнь и литература Англіи принимаютъ другой характеръ. Поборники пуританскаго благочестія съ презрѣніемъ смотрѣли на поэзію мірскую. Невинныя жертвы музамъ считали почти языческимъ служеніемъ и наслажденіе искусствами преслѣдовали наравнѣ съ грубыми, чувственными наслажденіями. Только святость предмета могла спасти поэзію въ общественномъ мнѣніи, и поэзія дѣйствительно обратилась къ предметамъ религіознаго содержанія.

Мильтонъ.

Лучшій памятникъ и выраженіе современнаго Кромвелю искусства Англіи есть »Утраченный рай« Мильтона. Мильтонъ родился въ 1608 году; окончивъ курсъ наукъ въ Кембриджскомъ Университетѣ, путешествовалъ по Италіи и, возвратившись въ отечество, занялъ мѣсто секретаря при Кромвелѣ. Съ возшествіемъ на престолъ Карла II Мильтонъ подвергся аресту, но вскорѣ былъ освобожденъ и потомъ жилъ въ уединеніи до самой смерти, постигшей его въ 1674 г. Предметъ Утраченнаго Рая есть повѣсть о грѣхопаденіи первыхъ человѣковъ. Превосходно въ ней изобразилъ Мильтонъ съ одной стороны очаровательную картину рая, дѣтскую простоту и невинность Адама и Евы, съ другой, — еще превосходнѣе быть можетъ — картину ада и страшный образъ искусителя. Въ католической поэзіи среднихъ вѣковъ сатана есть почти всегда предметъ насмѣшки и источникъ комическаго. Мильтонъ сообщилъ ему новый характеръ, характеръ ужасный, но вмѣстѣ съ тѣмъ и серіозный, который, не внушая сочувствія, нѣсколько овладѣваетъ вни-

маніемъ читателя. Онъ олицетворилъ въ немъ злую, но непреклонную и могущественную волю.

Поэма Мильтона, по содержанію своему, есть эпосъ религіозный. Но какъ отличенъ анализирующій вѣкъ протестантизма отъ вѣка прежней безотчетной вѣры временъ католическихъ, такъ отлично религіозно-догматическое стихотвореніе Мильтона отъ поэтической легенды среднихъ временъ. Тамъ фантазія народа поэтизировала религію, простая сердечная вѣра высказывалась подъ покровомъ изящныхъ образовъ; здѣсь богословскіе догматы облекаются въ одежду фантазіи, убѣжденіе разума говоритъ языкомъ поэзіи. Этотъ догматическій характеръ поэмы представлялъ трудности, которыхъ не могло преодолѣть и геніальное дарованіе Мильтона. Таинства Христіанской религіи, по своей духовности, выше всякаго художественнаго изложенія. Напрасно поэтъ будетъ расточать всѣ сокровища фантазіи, желая дать художественную форму тому, что понимается одною вѣрою: онъ изнеможетъ въ борьбѣ съ возвышенностью предмета, и чѣмъ болѣе будетъ украшать истину, тѣмъ болѣе потемнитъ ея божественную простоту. Неоспоримымъ доказательствомъ того служатъ между прочимъ въ поэмѣ Мильтона битвы свѣтлыхъ Ангеловъ съ ангелами тьмы, производимыя съ помощію пушекъ, и множество другихъ картинъ подобнаго рода (а).

Гловеръ 1712—1785.

Послѣ реформаціи, поэзія Англичанъ, оставивъ свой прежній міръ средневѣковой жизни, обратилась къ міру классической древности и вслѣдъ за тѣмъ подчинилась вліянію классицизма Французскаго. Къ этому періоду литтературнаго развитія Англіи относится поэма Гловера

(а) *Fr. Schlegel* Geschichte der alten und neuen Litt. Wien, 1815.

»Леонидъ,« написанная имъ въ духѣ современной классико-Французской теоріи эпоса важнаго. Но къ счастію, вліяніе школы безжизненной и ложной не усилилось въ литературѣ Англіи. Стремленіе къ изображенію дѣйствительности, любовь къ простотѣ и естественности спасли Англійскую литературу отъ риторической высокопарности и общихъ мѣстъ Французскаго классицизма.

Свифтъ 1667—1745.

Свифтъ въ своемъ Гуливерѣ съ неподражаемымъ остроуміемъ, подъ видомъ вымышленныхъ похожденій въ вымышленномъ мірѣ, представилъ картину страстей, понятій и нравовъ современнаго ему общества.

Ричардсонъ 1689—1761.

Ричардсонъ сцену романа изъ фантастическаго міра Свифта перевелъ въ міръ дѣйствительный, и въ изображеніи быта семейнаго открылъ фантазіи романиста новый, неисчерпаемый источникъ. Впрочемъ, Ричардсоновы »Памела,« »Кларисса,« принадлежатъ дѣйствительности болѣе по сценѣ дѣйствія, нежели по характеру дѣйствующихъ лицъ. Въ этихъ послѣднихъ слишкомъ одностороннимъ образомъ идеализирована или одна добрая, или одна дурная сторона человѣческой природы (a).

Фильдингъ 1707—1754.

Фильдингъ соединилъ въ романахъ своихъ направленіе романовъ Свифта съ направленіемъ Ричардсона: онъ представляетъ намъ вѣрную картину современнаго ему нравственнаго развитія Англіи и вмѣстѣ съ тѣмъ живую картину быта внѣшняго. Фильдингъ въ высшей степени обладалъ всѣми качествами превосходнаго романиста: глубокимъ знаніемъ человѣческаго сердца, живымъ и неистощимымъ воображеніемъ, свѣтлымъ умомъ, спокойно господствующимъ надъ богатымъ міромъ воображенія и вѣрнымъ взглядомъ на жизнь. Его Томъ-

(a) *Villemain* Tableau du dix-huit s. въ Cours de Litt. Franç.

Джонесъ и Іонаѳанъ-Вильдъ принадлежатъ къ числу превосходнѣйшихъ памятниковъ Англійскаго романа.

Гольдшмитъ 1729—1774. Геній Гольдшмита своимъ »Векфильдскимъ священникомъ«—простою, нѣжною, трогательною и въ высшей степени интересною картиною семейныхъ нравовъ обогатилъ Англійскую литтературу новымъ, безсмертнымъ памятникомъ семейнаго романа.

Смолетъ 1720—1771. Смолетъ (Smollet) »въ Графѣ Фантомѣ« и »Приключеніяхъ Пикле« представилъ не менѣе прекрасные образцы современнаго романа комическаго.

Послѣднія десятилѣтія XVIII и начало XIX вѣка въ наукѣ и искусствѣ Европы были временемъ борьбы прежнихъ идей съ новыми, прошедшаго съ возникающею будущностью. Представителями этого времени въ литтературѣ Англіи являются два великіе поэта: Вальтеръ-Скоттъ и Байронъ.

Вальтеръ-Скоттъ 1771—1832. Вальтеръ-Скоттъ принадлежитъ къ числу немногихъ великихъ эпическихъ поэтовъ всѣхъ временъ и народовъ. Если-бы XVIII вѣкъ Европы допускалъ сравненіе съ героическими временами Греціи, то мы не усомнились бы Вальтеръ-Скотта поставить въ параллель съ Гомеромъ. Въ романахъ Шотландскаго барда, кромѣ другихъ высокихъ эпическихъ качествъ, мы находимъ двѣ черты, принадлежащія въ особенности эпосу народному и слишкомъ рѣдкія въ искусственной поэзіи временъ позднѣйшихъ: живое, свѣтлое, полное и вездѣ ровное изображеніе жизни внѣшней и почти всякое отсутствіе личности поэта.

Въ роковую минуту столкновенія прошедшаго съ будущимъ, Вальтеръ-Скоттъ, будто желая еще разъ обратить вниманіе своихъ современниковъ на прошедшее, представилъ имъ его исторію въ магическомъ зеркалѣ

искусства. Въ романахъ Вальтеръ-Скотта изображены, въ поэтической картинѣ, всѣ элементы и всѣ типы семейной, гражданской, государственной и церковной жизни Англіи и Шотландіи: Норманнъ, Англо-Саксъ, Кельтъ, феодальный вельможа, придворный временъ позднѣйшихъ, гражданинъ временъ Кромвелевыхъ, и, среди всѣхъ этихъ типовъ, ангелъ-хранитель семейныхъ нравовъ Англіи всѣхъ временъ, идеалъ рыцаря, подруга гражданина—преданная и чистая женщина.

Байронъ 1788—1824.

Стихотворныя повѣсти Байрона были не спокойнымъ выраженіемъ прошедшаго, подобно романамъ Вальтеръ-Скотта, но тревожнымъ, исполненнымъ страсти выраженіемъ настоящаго. Въ характерахъ его героевъ мы видимъ олицетвореніе того горькаго сомнѣнія, того равнодушія къ священнѣйшимъ интересамъ жизни, которыя составляютъ печальную характеристику всей послѣдней половины XVIII вѣка. Впрочемъ Байронъ выставилъ эти черты въ характерѣ своихъ героевъ болѣе какъ упрекъ современному ему обществу, нежели какъ выраженіе своихъ собственныхъ убѣжденій (а).

ЭПОСЪ НѢМЕЦКІЙ.

Вліяніе Христіанства было плодотворно и для жизни, и для искусства новыхъ народовъ: оно возвысило, облагородило ихъ, указало имъ цѣль истинно-человѣческую;

(а) *Вольфа* Чтенія о Новѣйшей изящной Словесности (перев. съ Нѣмец.) Москва, 1835.

О Романахъ новѣйшихъ см. *Philarète Charles:* du roman en Angleterre depuis Walter-Scott въ Revue des deux mondes, 1842; Poëtes et romanciers modernes de la Grande—Bretagne ст. въ Revue des deux mondes 1843.

тѣмъ не менѣе въ искусствѣ, оно расторгло связь между поэтическимъ прошедшимъ этихъ народовъ и міромъ ихъ позднѣйшаго развитія, оно разсѣяло древній Нѣмецкій олимпъ и уничтожило плоды прежней художественной жизни Нѣмцевъ. По этой причинѣ поэзія Нѣмецкихъ народовъ не представляетъ намъ такой естественности развитія, какую мы находимъ въ поэзіи Греціи. Тамъ жизнь и искусство развивались постоянно изъ однихъ и тѣхъ же началъ, и настоящее (не будучи возрождено къ новой, лучшей жизни) всегда оставалось вѣрнымъ своему прошедшему. Христіанство, отвергнувъ стихотворные вымыслы временъ языческихъ, не уничтожило однако Нѣмецкой поэзіи. Прекрасный цвѣтокъ поэзіи, согрѣтый благотворными лучами истинной Вѣры, возникъ изъ нѣдръ самой же Церкви. Въ монастыряхъ Нѣмецкихъ, еще въ IX вѣкѣ, явились ученые поэты, которые, вмѣсто прежнихъ языческихъ пѣснопѣній, стали распространять въ народѣ стихотворныя повѣсти содержанія, исполненнаго Христіанскаго духа. Изъ соединенія этихъ двухъ поэзій прежней народной и позднѣйшей, исшедшей изъ нѣдръ Церкви, является въ Германіи, въ концѣ XII вѣка, новая народная, но вмѣстѣ съ тѣмъ и Христіанская поэзія, дѣйствительная представительница новой Христіанской жизни Германіи. Исторію произведеній этой поэзіи, мы предваримъ разсмотрѣніемъ ея основныхъ стихій: поэзіи древне-народной и поэзіи церковной.

Эпосъ народный до-Христіанскій.

Древнія эпическія преданія Нѣмцевъ не представляютъ намъ замѣчательныхъ памятниковъ эпоса религіознаго, быть можетъ потому, что Христіанскіе миссіонеры и позднѣйшее духовенство болѣе всего вооружались противъ стихотвореній этого рода. Только въ памятникахъ эпоса героическаго сохранились и дошли до

насъ древнѣйшія сказанія Германіи, съ ея дикими воинственными нравами, съ ея вѣрою въ драконовъ, исполиновъ, карловъ, русалокъ, въ волшебную силу камней и проч.

Эпосъ народный героическій.

Слѣдующія главныя лица и характеры, представители коренныхъ стихій древне-Германской жизни—встрѣчаются во всѣхъ сказаніяхъ героическаго эпоса Нѣмцевъ.

1) Зигфридъ, прекрасный и мужественный юноша, Ахиллъ Германскаго сказанія.

2) Брунгильда, гордая красавица Сѣвера, позволяетъ овладѣть своимъ сердцемъ и рукою только силѣ и мужеству; но однажды побѣжденная, предается безотвѣтно побѣдителю.

3) Дитрихъ Бернскій, т. е. Веронскій съ своими сподвижниками—представитель обычая Германскихъ владѣтелей окружать себя свитою, обычая, положившаго основу Феодальной системѣ.

4) Хримгильда, Бургундская принцеса, нѣжная, задумчивая дѣвушка, ставъ женой, обнаруживаетъ удивительную силу характера и, съ яростію львицы, мстя за смерть мужа, предпринимаетъ исполненіе закона родовой мести.

5) Гагенъ — представитель отношенія вассаловъ къ сузеренамъ. Этотъ типъ древне-Германскаго эпоса исполненъ такой энергіи и величія, какихъ мы не встрѣчаемъ ни въ одномъ изъ народныхъ эпическихъ сказаній.

6) Эцель, т. е. Аттила, имѣетъ значеніе только внѣшняго средоточія для разсѣянныхъ лучей Германскаго сказанія. При Дворѣ его ищутъ убѣжища и защиты враждующіе Нѣмецкіе Князья, въ землѣ его совершается окончательное разрѣшеніе ихъ судьбы; но самъ Аттила ничего не совершаетъ, и, покоясь на прежде-пожатыхъ

лаврахъ, дѣйствуетъ одною грозою своего имени и могущества.

Какъ въ эпосѣ Греческомъ, кромѣ сказанія о войнѣ Троянской, мы замѣчаемъ еще нѣсколько другихъ эпическихъ цикловъ, такъ и въ эпосѣ Германскомъ, кромѣ главнаго разсказа о Зигфридѣ, находимъ еще нѣсколько другихъ, относящихся къ различнымъ эпохамъ и различнымъ событіямъ. Мы представимъ здѣсь главныя черты только сказанія о Зигфридѣ, какъ потому, что въ немъ заключается средоточіе всѣхъ другихъ сказаній, такъ и потому, что оно составляетъ содержаніе пѣсни о Нибелунгахъ, превосходнѣйшаго памятника древне-Германскаго эпоса, дошедшаго до насъ въ передѣлкѣ XIII вѣка.

Сказаніе о Зигфридѣ состоитъ изъ трехъ отдѣльныхъ частей: первая, сохранившаяся въ такъ-называемой пѣснѣ о Зигфридѣ, обнимаетъ его юность, воспитаніе и оканчивается его побѣдой надъ дракономъ; вторая, составляющая содержаніе пѣрвой части пѣсни о Нибелунгахъ, заключаетъ въ себѣ его пребываніе у Рейнскаго Короля, его отношенія къ Брунгильдѣ, его женитьбу на Хримгильдѣ и наконецъ предательское убіеніе его братьями жены; третья, — сюжетъ дальнѣйшихъ пѣсенъ о Нибелунгахъ — содержитъ событія, послѣдовавшія за смертію Зигфрида: союзъ Хримгильды съ Аттилою, приглашеніе братьевъ Хримгильды ко Двору Аттилы и гибель Германскихъ героевъ въ землѣ Гунновъ.

Вѣроятно ни одно изъ сказаній древне-Германскаго эпоса не дошло до насъ въ своемъ подлинномъ, первоначальномъ видѣ. Много измѣнило въ нихъ духовенство и еще болѣе рыцарство, которому стали чужды нравы языческихъ предковъ. Если къ этимъ измѣненіямъ прибавимъ тѣ, которыя еще въ древнѣйшія времена долженъ

былъ испытать Германскій эпосъ отъ безпрестанныхъ переселеній Нѣмецкихъ племенъ, которыя обмѣнивались между собою и мѣстами жительства и поэтическими сагами; то не будемъ удивляться, что древне-Германское сказаніе исполнено такихъ противорѣчій и анахронизмовъ, не будемъ удивляться, встрѣчая въ немъ, въ одной и той же картинѣ, лица и событія, отдѣленныя другъ отъ друга цѣлыми вѣками: и Ѳеодорика II и Аттилу и Бургундскихъ героевъ VI вѣка и рыцарскій характеръ Маркграфа Ридигера.

Древнѣйшая изъ сохранившихся стихотворныхъ пѣсенъ, есть пѣснь о Гильдебрандѣ, наставникѣ Дитриха. По своему стилю и по стихосложенію, основанному на однихъ удареніяхъ и аллитераціи, она болѣе другихъ Германскихъ сказаній приближается къ Скандинавской Эддѣ.

Но превосходнѣйшее изъ уцѣлѣвшихъ сказаній, есть безъ сомнѣнія сказаніе о Нибелунгахъ. Тотъ видъ, который оно теперь имѣетъ, данъ ему по всей вѣроятности въ XIII вѣкѣ. Пѣснею о Нибелунгахъ оно названо по имени Нибелунговъ — Бургундскихъ героевъ. Основу его составляетъ уже извѣстная намъ повѣсть о Зигфридѣ. Не смотря на позднѣйшую примѣсь рыцарства и Христіанства, еще замѣтно струится въ немъ древне-Германское языческое сказаніе, явственно отражаются всѣ главные характеры и существенныя черты народнаго эпоса. По простотѣ и благородству изложенія, по силѣ и богатству языка, по драматическому положенію дѣйствующихъ лицъ, основанному на борьбѣ долга съ дружбою, обязанностей супруги съ другими узами родства, пѣснь о Нибелунгахъ занимаетъ одно изъ первѣйшихъ мѣстъ въ ряду всѣхъ народныхъ эпическихъ произведеній. Ме-

трическая форма этой пѣсни слѣдующая: основа стихосложенія тоническая; поэма написана строфами, состоящими изъ четырехъ паръ риѳмованныхъ между собою стиховъ; каждый стихъ строфы о шести удареніяхъ, за исключеніемъ послѣдняго, который одной стопой длиннѣе прочихъ (а).

Нѣмецкій церковный эпосъ.

Поэзія древне-Германская была въ высшей степени народна въ кругу жизни языческой; но для Германіи, обновленной ученіемъ Христовымъ, она отчасти утратила свою народность. Среди самого общества возникли уже новые нравы, понятія, новыя цѣли и стремленія; поэтому и въ мірѣ поэзіи долженъ былъ совершиться переворотъ, соотвѣтственный перевороту въ жизни. Первыя попытки къ совершенію этого переворота были сдѣланы, какъ мы знаемъ, самымъ духовенствомъ, которое, отклоняя народъ отъ пѣсенъ язычества и желая замѣнить ихъ новыми, стало излагать, въ стихотворной формѣ, ученіе и событія Евангельскія, жизнь святыхъ, разсказы Карловингскаго и Артуровскаго цикловъ, отечественную исторію, равно исторію классической древности съ ея произведеніями. Эти новыя стихотворенія, переходя изъ книгъ въ жизнь общества, все болѣе и болѣе вытѣсняли старинныя сказанія о Зигфридѣ, Дитрихѣ, Гильдебрандѣ, Хримгильдѣ. И чѣмъ болѣе блѣднѣли и исчезали въ памяти народа образы Готѳскихъ и Бургундскихъ героевъ, тѣмъ живѣе напечатлѣвались въ ней образы рыцарей Христіанскихъ Артуровскаго и Карловингскаго цикловъ. Въ слѣдствіе взаимнаго на себя дѣйствія поэзіи народной и церковной, возникла въ началѣ XII вѣка новая искусствен-

(а) *Rosenkranz* Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter, Halle, 1830; *Grässe* Lehrbuch der Litterärgeschichte. 3-e Abtheil. 1 Hälfte.

ная поэзія. Она возникла и развилась тамъ, гдѣ по преимуществу были сосредоточены силы новой жизни: именно, въ высшихъ классахъ общества. Въ народѣ еще не совсѣмъ угасло старинное преданіе, но духовенство и рыцарство были уже на сторонѣ новаго искусства. При Дворѣ Императоровъ и въ замкахъ бароновъ прежде всего, вмѣсто прежнихъ пѣвцовъ и сказочниковъ, появились новые поэты, извѣстные подъ названіемъ Миннезингеровъ. Мало-по-малу поэзія Двора и вельможъ, по закону неизбѣжнаго вліянія придворнаго вкуса, стала распространяться и между другими классами общества. Поэзія Миннезингеровъ, по своему происхожденію, была болѣе искусственная, нежели народная; поэтому въ ней нѣтъ постепенности и послѣдовательности развитія по родамъ и видамъ. Лира, эпосъ, поэзія дидактическая появились вдругъ, подъ вліяніемъ образцовъ Провансальскихъ и Италіанскихъ.

Въ области поэзіи эпической, Миннезингеры предпочли народному сказанію сказаніе иноземное о Карлѣ Великомъ, Артурѣ и Гралѣ, какъ болѣе сообразное съ духомъ Христіанства и нравами новаго Германскаго общества. Но особенно имъ нравилось сказаніе Артуровское, быть можетъ потому, что оно, по чистотѣ рыцарскаго и религіознаго стремленія, по общности своего содержанія, болѣе согласовалось съ художественнымъ чувствомъ Германіи и легче могло быть перенесено на ея почву, нежели сказаніе Карловингское, имѣющее болѣе мѣстный характеръ. Такимъ образомъ, въ XII, XIII и XIV вѣкахъ явились въ Германіи въ новомъ видѣ поэмы о Персевалѣ, Гавенѣ, Титурелѣ, которыхъ характеръ и сущность уже намъ извѣстны. Изъ поэтовъ, отличившихся удачнымъ воспроизведеніемъ поэмъ Артуровскаго

цикла, замѣчательны: Вольфрамъ Фонъ-Эшенбахъ, Вальтеръ Фонъ-деръ-Фогельвейде, Гейнрихъ Фонъ-Офтердингенъ и Клинзоръ (а).

Клопштокъ 1724—1803.

Изъ позднѣйшихъ произведеній Нѣмецкаго эпоса, Мессіада Клопштока заслуживаетъ особенное вниманіе. Предметомъ своихъ прекрасныхъ пѣсней Клопштокъ избралъ искупленіе человѣчества Мессіею и главныя черты религіознаго протестантскаго ученія. О Мессіадѣ, въ художественномъ отношеніи, можемъ сказать то же, что сказали объ Утраченномъ Раѣ Мильтона. Господствующее чувство, которымъ проникнуты всѣ части Клопштокова созданія, есть чувство элегическое. Оттѣнокъ этого чувства выраженъ даже въ характерѣ одного изъ падшихъ ангеловъ, въ характерѣ Аббадоны (б).

ЭПОСЪ СКАНДИНАВСКІЙ.

Певцы, размѣръ.

Чѣмъ барды были у племенъ Кельтскихъ, тѣмъ были Скальды у Скандинавовъ. Стихосложеніе древне-Скандинавской поэзіи, подобно народному Русскому, было тоническое. Метръ древнѣйшихъ Скандинавскихъ эпическихъ сказаній чрезвычайно простъ: основу его составляютъ одни реторическія ударенія, безъ риѳмъ и часто даже безъ аллитераціи; напротивъ, въ мѣрахъ лирическихъ находимъ риѳму, цезуру и аллитерацію. Аллитерація, одно изъ существенныхъ условій Скандинавскаго стихосложенія, заклю-

---

(а) *Rosenkranz* Geschich. der D. P. im Mit.; *Karl Lachmann* Auswahl aus den Hochdeutschen Dichter des dreizehnten Jahrh. Berlin, 1820.

(б) Отрывокъ этотъ изъ Мессіады прекрасно переведенъ Жуковскимъ. См. Стихотворенія В. Жуковскаго Т. 6 Спб. 1836. О Клопштокѣ см. Исторію древ. и нов. лит. *Фр. Шлегеля.*

чается въ созвучномъ началѣ извѣстныхъ словъ въ стихахъ. Въ каждой парѣ стиховъ, три слова начинаются одною и тою же буквою, а часто однимъ и тѣмъ же слогомъ. Два изъ такихъ созвучныхъ по своему началу словъ поставляются въ первомъ стихѣ, третье и главнѣйшее во второмъ. Пѣсни, вошедшія въ составъ древней Эдды, написаны восмистрочными строфами.

Эпосъ Скандинавскій до-Христіанскій.

Поэзія древнихъ Скандинавовъ богата превосходными памятниками эпоса. Остатки древне-Скандинавскаго сказанія были собраны въ XI вѣкѣ въ Исландіи Семундомъ Сигвусономъ и изданы подъ названіемъ Эдды (разумъ, мудрость). Въ собраніи Сигвусона заключается 17 сказаній религіозныхъ и 23 героическихъ. Изъ числа религіозныхъ особенно замѣчательно предсказаніе Велы (Völuspa). Въ немъ изложены всѣ основныя черты Скандинавскаго богоученія. Основу героическаго эпоса Скандинавіи составляетъ древне-Германское преданіе о прекрасномъ и мужественномъ юношѣ, который по волѣ неумолимаго рока долженъ погибнуть въ самомъ цвѣтѣ жизни. Сигурдъ—Скандинавскій Ахиллъ—убиваетъ страшнаго дракона Фафнира; влюбляется въ Брунгильду; съ помощію чаръ расторгаетъ свою связь съ нею и женится на Гудрунѣ; братья Гудруны предательски умерщвляютъ Сигурда; Гудруна преслѣдуетъ убійцъ своего мужа. Внутренній смыслъ сказанія заключается, какъ кажется, въ обычаѣ родовой мести. Слогъ древней Эдды простъ и величественъ. Всякое слово въ ней и всякая черта необходимы; ни одной праздной фразы, ни одного лишняго украшенія.

Прозаическія Саги.

Къ особенностямъ Скандинавскихъ эпическихъ пѣсенъ принадлежатъ вступленія и объясненія, составленныя въ прозѣ и помѣщенныя въ началѣ и серединѣ стихо-

творнаго текста. Быть можетъ изъ этихъ вступленій и объясненій образовались позднѣйшіе прозаическіе разсказы, извѣстные подъ именемъ Сагъ. Одни изъ Сагъ содержанія эпически-баснословнаго, другія — историческаго. Какъ тѣ, такъ и другія имѣютъ неотъемлемое поэтическое достоинство и, вмѣстѣ съ древнею Эддою, составляютъ драгоцѣннѣйшій памятникъ Скандинавскаго эпоса.

Позднѣйшія народныя пѣсни.

Въ началѣ XIV вѣка въ Швеціи, Даніи и Норвегіи исчезаетъ поэзія Скальдовъ. Отъ XIV до XVIII вѣка все богатство Скандинавской поэзіи заключалось въ риѳмованныхъ хроникахъ, народныхъ и церковныхъ пѣсняхъ. Во многихъ изъ народныхъ пѣсенъ, относящихся къ XIV и XV вѣк., еще раздается эхо древняго героическаго сказанія. Все въ нихъ превосходитъ обыкновенную мѣру: и герои, и подвиги, и оружіе героевъ. Зивардъ исторгаетъ столѣтніе дубы, затыкаетъ ихъ за поясъ и пляшетъ съ ними; всякій богатырь имѣетъ росту только до колѣнъ 15 аршинъ, выпиваетъ бочки пива и съѣдаетъ цѣлыхъ быковъ. Но среди этихъ исполинскихъ картинъ, мы нерѣдко встрѣчаемъ чувства нѣжныя и глубокія. Смерть не разлучаетъ любящихся; добрая мать и въ сырой землѣ слышитъ плачъ оставленныхъ ею малютокъ и встаетъ къ нимъ изъ гроба; вся природа проникнута сочувствіемъ къ человѣку (а).

Въ XVI вѣкѣ пѣсня народная уступаетъ мѣсто церковной, вызванной реформаціею и религіознымъ восторгомъ.

(а) См. Einleitung zu den Altdänischen Heldenliedern, Balladen und Mährchen, übersetzt von Wilhelm Carl Grimm.

Въ концѣ XVII вѣка литература Скандинавскаго полуострова подчинилась вліянію литературы Франдузской и усвоила себѣ всѣ искусственныя ея формы. Девятнадцатый вѣкъ, какъ для всей Европы, такъ и для Скандинавіи, былъ вѣкомъ литературнаго возрожденія.

ПАМЯТНИКИ РУССКОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ПОЭЗІИ.

Исторія поэзіи Эпической извѣстнаго народа есть отчасти и исторія его жизни. Но для послѣдовательнаго развитія эпоса въ связи съ жизнію общества необходимо послѣдовательное развитіе самой жизни, необходимо, чтобы сѣмена ея, заключавшіяся въ быту патріархальномъ, разцвѣли потомъ въ быту временъ героическихъ и принесли свой плодъ во времена позднѣйшей общественной зрѣлости. Гдѣ нѣтъ внутренней, необходимой связи въ явленіяхъ и событіяхъ жизни, тамъ и поэзія не можетъ имѣть связи съ жизнію; а гдѣ поэзія лишена связи съ жизнію, тамъ она увядаетъ, подобно цвѣтку, вырванному изъ почвы.

Примѣръ враждебнаго вліянія переворотовъ, нарушающихъ естественное теченіе народной жизни, на развитіе поэзіи и въ особенности на развитіе поэзіи эпической представляетъ исторія древне-Русскаго эпоса. Гдѣ образцы нашей легенды, которой столь богатую основу находимъ въ стихахъ? Гдѣ памятники нашего эпоса героическаго, котораго слѣды замѣчаемъ въ преданіи народномъ о Владимірѣ Св. и его витязяхъ? Гдѣ плоды дальнѣйшаго развитія той литературной жизни, которой такимъ прекраснымъ выраженіемъ было Слово

о полку Игоревѣ...? Всѣ эти стихіи нашего народнаго эпоса, въ слѣдствіе враждебнаго вліянія нашествія Монголовъ, или не развились, подобно цвѣткамъ, охваченнымъ внезапнымъ холодомъ, или, достигнувъ нѣкоторой степени художественной зрѣлости, одиноко завяли, безъ плода для успѣховъ дальнѣйшаго литературнаго развитія.

Для теоретика, изучающаго въ исторіи поэзіи законы ея постепеннаго развитія, исторія Русскаго народнаго эпоса до временъ Императора Петра В. представляетъ такое же зрѣлище, какое для геолога видъ страны, потрясенной страшнымъ переворотомъ: здѣсь, на почвѣ современной — окаменѣлые остатки породъ, свойственныхъ инымъ временамъ и инымъ климатамъ; тамъ, на глыбѣ первозданной — дѣятельность новой жизни.

Такимъ образомъ Русскій эпосъ богатъ и народными стихіями и даже памятниками ихъ первоначальнаго развитія; но бѣденъ, до временъ Императора Петра В., памятниками развитія дальнѣйшаго. Причиною этого явленія было Монгольское нашествіе, расторгнувшее и связь поэзіи съ жизнію, и связь предъидущаго литературнаго образованія съ дальнѣйшимъ.

Ходъ и замѣчательнѣйшія произведенія Русской эпической поэзіи суть слѣдующіе.

Племя Славянское, подобно другимъ великимъ племенамъ человѣческаго рода, имѣло вѣроятно свое особое историческое и религіозное преданіе. Откуда, если не изъ этого источника, еще не совсѣмъ изсякшаго и во времена позднѣйшія, могъ заимствовать Несторъ свои разсказы о пребываніи Славянъ на Дунаѣ, объ удаленіи ихъ за Карпаты, о построеніи Кіева, о братьяхъ Кіѣ, Щекѣ и Хоривѣ, о насиліи Обровъ и т. п. Поэзія временъ первобытныхъ имѣетъ тѣснѣйшую связь

съ жизнію народа: она живетъ въ устахъ его, пока совершаются религіозные обряды, существуютъ общественныя учрежденія и хранятся обычаи, необходимую принадлежность которыхъ и лучшее украшеніе составляетъ пѣсня. Особенно справедливо это въ отношеніи къ поэзіи эпической, соединенной, по самому существу своему съ исторіею народа и подвигами первенствующихъ въ немъ родовъ. Пѣсни бардовъ раздаются въ рядахъ воиновъ, окружающихъ своихъ вождей, пока въ рукахъ вождей развѣвается народное знамя. Поэтому, съ призваніемъ Норманновъ, съ измѣненіемъ древне-Славянскаго общественнаго устройства, эпическія пѣсни Русскихъ Славянъ должны были уступить мѣсто Скандинавской Сагѣ и потомъ слиться съ нею.

Что же касается до нашего древне-Славянскаго миѳическаго преданія, то оно должно было со временемъ исчезнуть въ слѣдствіе своего языческаго содержанія. Если наша народная легенда временъ Христіанства, исполненная такихъ свѣтлыхъ и высокихъ мыслей, нашла себѣ пѣвцовъ, послѣ нашествія Монголовъ, только въ кругу необразованныхъ нищихъ; то какимъ образомъ могла сохраниться миѳическая поэзія язычества, отвергнутая религіею и чуждая нравамъ и понятіямъ позднѣйшаго общества? Впрочемъ, слѣды миѳическаго древне-Славянскаго эпоса сохранились у насъ въ другихъ, далеко позднѣйшихъ памятникахъ нашей эпической поэзіи. Въ богатырскихъ сказкахъ нашихъ говорится о Змѣѣ Горыничѣ, напоминающемъ намъ дракона Фафнира и Змѣя, убитаго Геркулесомъ, о Бабѣ-Горынинкѣ, о баснословныхъ рѣкахъ Сафатѣ и Израѣ, о городѣ Леденцѣ и т. п. Всѣ эти древнѣйшіе миѳическіе вымыслы, въ которыхъ, какъ кажется, изображались явленія природы и борьба

Славянъ съ ея стихіями, слились въ устахъ позднѣйшихъ сказочниковъ съ преданіемъ о Владимірѣ Святомъ и его витязяхъ. Такъ напр. въ богатырской сказкѣ о Добрынѣ Никитичѣ говорится слѣдующее:

Просился Добрыня у матушки:
»Пусти меня, матушка, купатися,
Купатися на Сафатъ рѣку«
Она вдова многоразумная
Добрынѣ матушка наказывала,
Тихонько ему благословенье даетъ:
»Гой еси ты, чадо милое,
А молодой Добрыня Никитичъ младъ!
Пойдешь ты, Добрыня, на Израй на рѣку
Въ Израѣ рѣкѣ станешь купатися
Израй рѣка быстрая,
А быстрая она, сердитая;
Не плавай, Добрыня, за первую струю,
Не плавай, Добрыня, за другу струю«
Добрыня то матушки не слушался
. . . . . .
. . . . . .
Перекрестясь Добрынюшка на Израй рѣку пошелъ;
А поплылъ Добрынюшка за перву струю,
Захотѣлось молодцу и за другую струю,
А двѣ то струи самъ переплылъ
А третья струя подхватила молодца,
Унесла во пещеры бѣлокаменны.
Ни отколь взялся тутъ лютый звѣрь,
Налеталъ на Добрынюшку Никитича;
А самъ то говоритъ Горынчище,
А самъ онъ змѣй приговариваетъ;

»А стары люди пророчили,
»Что быть змѣю убитому
»Отъ молода Добрынюшки Никитича,
»А нынѣ Добрыня у меня самъ въ рукахъ«
Молился Добрыня Никитичь младъ:
»А и гой еси змѣище Горынчище!..
Не честь хвала молодецкая
На нагое тѣло напущатися.«
И тутъ змѣй Горынчище
Мимо его пролетѣлъ,—
А стали его ноги рѣзвыя
А молодца Добрынюшки Никитича;
А грабится онъ къ желту песку
А выбѣжалъ доброй молодецъ
А молодой Добрынюшка Никитичъ младъ,
Нагребъ онъ шляпу песку желтаго, —
Налеталъ на его змѣй Горынчище,
Хочетъ Добрыню огнемъ спалить,
Огнемъ спалить, хоботомъ ушибить.
На то-то Добрынюшка не робокъ былъ:
Бросаетъ шляпу земли Греческой
Со тѣми пески желтыми
Ко лютому змѣю Горынчищу.
Глаза запорошилъ и два хобота ушибъ;
Упалъ змѣй Горынчище
Во ту во матушку во Израй рѣку
Когда ли змѣй исправляется,
Въ то время, и въ тотъ же часъ
Свашалъ Добрыня дубину, тутъ убилъ до смерти.

А поплылъ Добрынюшка
По славной матушкѣ, по Израй рѣкѣ,

А заплылъ въ пещеры бѣлокаменны,
Гдѣ жилъ змѣй Горынчище.
Засталъ въ гнѣздѣ его малыхъ дѣтушекъ
А всѣхъ прибилъ, пополамъ перервалъ;
Нашелъ въ пещерахъ бѣлокаменныхъ
У лютаго змѣя Горынчища,
Нашелъ онъ много злата, серебра,
Нашелъ во палатахъ у змѣища
Свою онъ любимую тетушку
Тоя-то Марью Дивовну —
Выводитъ изъ пещеры бѣлокаменны.
И собралъ злата, серебра
Пошелъ ко матушки родимыя своей
А матушки дома не годилося —
Сидитъ у Князя Владиміра.

. . . . . .

. . . . . .

Владиміръ Князь свѣтелъ, радостенъ.
Пошла то у нихъ пирь, радость великая
А для роди Добрынюшки Никитича
Для другой сестрицы родимыя Марьи Дивовны (а).

Этотъ отрывокъ вполнѣ оправдываетъ сдѣланное нами сравненіе древне-Русскаго эпическаго преданія съ страною, носящею на себѣ слѣды страшнаго переворота. Въ немъ мы находимъ и баснословный вымыселъ временъ язычества, и воспоминаніе о славномъ вѣкѣ Владиміра Святаго, и слѣдъ темныхъ годовъ Татарскаго ига, и отраженіе образа мыслей нашихъ искателей приключеній временъ покоренія Сибири.

(а) *Сахарова* Пѣсни Рус. народа 1838.

Кромѣ сказокъ богатырскихъ, многіе изъ вымысловъ древне-Русскаго миѳическаго эпоса сохранились еще въ прозаическихъ сказкахъ, существующихъ въ устахъ простолюдиновъ. Сказки эти отличаются не столько изяществомъ своихъ миѳовъ и аллегорій, сколько истиною и глубиною смысла (а).

Съ пришествіемъ Норманновъ, въ главѣ Славянскихъ общинъ явились иные вожди, возникли иные интересы, а вмѣстѣ съ ними явилась и иная поэзія, которая, однакожъ, въ слѣдствіе быстраго сліянія Славянъ и Норманновъ въ одинъ Русскій народъ, скоро стала національною для всего народа.

Что поэзія была у Руссовъ до-Христіанскихъ, въ томъ убѣждаютъ насъ многія изъ народныхъ пѣсенъ и сказокъ, убѣждаетъ наконецъ мысль о необходимости поэзіи въ обществѣ юномъ, исполненномъ силы. Но рождается вопросъ: сохранилась ли поэзія у Руссовъ и послѣ принятія ими Христіанства? Сохранила ли она свое прежнее отношеніе къ обществу? Удержали-ль въ немъ пѣвцы свое прежнее почетное мѣсто? Нѣтъ сомнѣнія, что съ возрожденіемъ общества Христіанствомъ и съ

(а) Изъ всѣхъ произведеній Ново-Европейской книжной словесности, только произведенія одного Гофмана — великаго сказочника временъ новѣйшихъ — напоминаютъ намъ внутреннія достоинства нашихъ простонародныхъ сказокъ. Какъ у Гофмана, такъ и въ нашихъ простонародныхъ сказкахъ, не смотря на ихъ фантастическую форму, въ сущности гораздо болѣе истины и естественности, нежели въ иныхъ произведеніяхъ, копирующихъ жизнь съ мелочною заботливостію. — Сказка есть плодъ фантазіи, возникающій въ минуту глубокаго прозрѣнія души въ тайны природы. Поэтому, читая Гофмана, внимая простонародной сказкѣ, мы переносимся въ какой-то таинственный чертогъ природы, населенный существами фантастическими, но полный жизни и свѣта.

образованіемъ литтературы книжной, поэзія народная въ своемъ прежнемъ видѣ не могла и не должна была существовать. Древнѣйшіе памятники нашей духовной словесности свидѣтельствуютъ, что Пастыри наши постоянно вооружались противъ народныхъ игрищъ и пѣсенъ, какъ противъ остатковъ язычества.

Такъ Св. Кириллъ, Епископъ Туровскій, писатель 12 вѣка, исчисляя въ одномъ изъ словъ своихъ мытарства, *поставлена предъ врата небесными на испытаніе всякой души*, говоритъ, что въ 7-мъ мытарствѣ очищается: *плясаніе, еже въ пиру, и на свадьбахъ, и въ павечерницахъ и на игрищахъ и на улицахъ;* въ 15-мъ очищаются тѣ, которые вѣруютъ въ стрѣчю, въ чехъ, во полазъ и въ птичій грай, ворожю, и *еже басни баютъ и въ гусли гудутъ* (а). Но это же самое преслѣдованіе народныхъ игръ и пѣсенъ, наравнѣ съ обрядами и суевѣріями язычества, съ которыми онѣ дѣйствительно соединялись, съ одной стороны, доказываетъ, что пѣвцы и пѣсни существовали у насъ и во времена Христіанства; съ другой, наводитъ на мысль, что поэзія, составлявшая необходимость общества языческаго, измѣнивъ подъ благотворнымъ вліяніемъ Христіанства свой духъ, могла сохранить свои права и въ обществѣ Христіанскомъ. Замѣчательное свидѣтельство, подтверждающее предположеніе о существованіи поэзіи и связи ея съ жизнію Русскаго общества и послѣ принятія Христіанства, находимъ между прочимъ въ жизнеописаніи Преподобнаго Ѳеодосія, въ которомъ говорится: Во единъ же отъ дней пріиде къ нему (В. К. Святославу) Преподобный, и яко вниде въ храмъ, идѣже сидяше Князь,

(а) См. *Калайдовича* Памятники Рос. Слов. XII в. Москва, 1821.

се видѣ многихъ играющихъ предъ нимъ: овыхъ гусльныя гласы испущающихъ, иныхъ органныя писки гласящихъ, иныхъ же иныя музикійскія и тако всѣхъ веселящихся, якоже обычай есть предъ Княземъ (а). Вѣроятно музыка, сопровождавшая *(якоже обычай есть)* пиры древнихъ Князей нашихъ, была не музыка современныхъ намъ концертовъ, но музыка, болѣе сообразная со степенью образованности того времени, музыка скальдовъ, трубадуровъ, гуслярей, музыка, неразлучная спутница пѣсенъ. Гдѣ были музыканты, были и пѣвцы, была и поэзія; гдѣ раздавались звуки гуслей, тамъ повторялись и слова пѣсенъ, потому что въ то время музыка и поэзія могли составлять только одно нераздѣльное цѣлое. Пѣсни, раздававшіяся на пирахъ нашихъ Князей, были вѣроятно тѣ эпическія пѣсни, которымъ потомъ подражалъ сочинитель Слова о Полку Игоревѣ, которыя неяснымъ эхомъ донеслись до насъ въ народномъ преданіи о Владимірѣ Св. и его витязяхъ. Онѣ не соединились у насъ въ одно эпическое цѣлое и не образовали цикла, подобнаго напр. циклу Карловингскому, потому что въ самой жизни Владиміровой Руси не доставало постояннаго центра, вкругъ котораго могли бы сосредоточиться и окрѣпнуть всѣ ея элементы. Центръ этотъ — сердце Россіи — явился послѣ многихъ утратъ и испытаній, когда для поэзіи прошелъ вѣкъ эпоса, когда поэзія была въ упадкѣ. Во времена же ближайшія къ періоду нашего героическаго эпоса единство древней Руси безпрестанно разрушалось въ безплодныхъ междоусобіяхъ за удѣлы, а вмѣстѣ съ тѣмъ затруднялось образованіе литтературы книжной, уничтожалась возмож-

(а) См. въ Патерикѣ жизнеопис. Пр. Ѳеодосія.

ность соединенія отдѣльныхъ пѣсенъ въ одно эпическое цѣлое (а). Единственный, дошедшій до насъ письменный памятникъ, свидѣтельствующій о существованіи и развитіи древне-Русской эпической поэзіи, есть Слово о Полку Игоревѣ (б).

(а) Сохраненію въ книгахъ Западно-Европейскаго героическаго эпоса способствовало еще, быть можетъ, и то обстоятельство, что на Западѣ духовенство, вносившее въ свои хроники народныя пѣсни, состояло изъ туземцевъ, наши же первые пастыри были по большей части Греки.

(б) Подлинность Слова о Полку Игоревѣ болѣе всего доказывается его содержаніемъ и языкомъ. Содержаніе Слова, содержаніе, столь согласное во всѣхъ отношеніяхъ и малѣйшихъ подробностяхъ съ духомъ и исторіею описываемаго времени, могло быть только взято изъ жизни писателемъ-современникомъ, а не вымышлено писателемъ позднѣйшимъ. Еще убѣдительнѣе подтверждается подлинность Слова его языкомъ. Въ Словѣ о Полку Игоревѣ встрѣчаются слова и выраженія, которыя въ настоящее время легче могутъ быть объяснены изъ языковъ Польскаго, Сербскаго и другихъ Славянскихъ, нежели изъ Русскаго книжнаго. Это обстоятельство, подавшее нѣкоторымъ поводъ думать, что Слово о Полку Игоревѣ есть поддѣлка временъ позднѣйшихъ, намъ кажется лучшимъ доказательствомъ его глубокой древности. Въ Русскихъ народныхъ пѣсняхъ, сказкахъ, пословицахъ, въ Русскомъ простонародномъ языкѣ встрѣчаются слова, которыя теперь понятнѣе для знающихъ другіе Славянскіе языки, нежели для Русскаго, знающаго только свой книжный, образованный языкъ. Такъ напр. въ сказкѣ о Соловьѣ Будимировичѣ встрѣчаемъ выраженія *загонъ* земли (zagon ziemi), дѣвица *на выданьи* (panna na wydaniu); въ пословицѣ говорится: „молотильщикамъ каши горшокъ, а хозяину хлѣба *ворошокъ*“ (worek, woreczek). Неужели и наши народныя пѣсни заимствовали всѣ эти выраженія изъ языка Польскаго? Нѣтъ, слова эти и выраженія составляютъ общее, исконное достояніе многихъ Славянскихъ языковъ и нарѣчій, въ томъ числѣ и нашего народнаго, и только не вошли въ составъ нашего книжнаго языка. Слѣдовательно произведеніе Русской Словесности, въ которомъ встрѣчаются выраженія, теперь неизвѣстныя въ книжномъ употребленіи и только повторяющіяся въ другихъ Славянскихъ языкахъ: кметъ (kmiotek), тутнетъ (tętni), болонье (błonie), яруги (овраги), смага (жаръ зной), и т. п. есть безъ сомнѣнія произведеніе древнее, написанное еще до образованія

Если въ XI и XII вѣкахъ поэзія нашихъ бояновъ имѣла тѣсную связь съ жизнію Владиміровой Руси, подобно поэзіи труверовъ съ жизнію средневѣковой Европы; то какое мѣсто въ порядкѣ развитія и образованія формъ этой поэзіи принадлежитъ Слову о Полку Игоревѣ? Пѣсня ли оно, которая дѣйствительно нѣкогда распѣвалась въ честь Игоря, и потомъ была положена на бумагу; стихотвореніе ли оно книжное, написанное по образцу древнихъ эпическихъ пѣсенъ (старыми словесы трудныхъ повѣстей (а), какъ говоритъ авторъ), но написанное такъ, какъ пишутся поэмы въ наше время — только для чтенія; или наконецъ оно не пѣсня и не стихотвореніе книжное, а произведеніе прозаическое, сохранившее, въ слѣдствіе вліянія пѣсенъ, краски поэзіи народной, въ слѣдствіе же вліянія Греческой учености — слѣды книжной витіеватости?

Что еще и во времена сочинителя Слова о Полку Игоревѣ былъ извѣстенъ обычай пѣть пѣсни въ честь Князей, то это видно изъ самаго Слова:

»Пѣснь пояше старому Ярославу, храброму Мстиславу, иже зарѣза Редедю предъ пълки Косожьскыми, красному Романови Святославичю.«

»О Бояне!... пѣти было пѣснь Игореви того Ольга внуку.«

нынѣшняго книжнаго языка. Писатель XVIII вѣка постарался бы избѣгнуть выраженій Польскихъ и Сербскихъ, которыя бы тотъ часъ навели на мысль о подлогѣ, и не могъ употребить выраженій, которыхъ смыслъ объясняется только по мѣрѣ успѣховъ нашей филологіи.

(а) »Трудныхъ повѣстей,« быть можетъ, значитъ то же, что chansons de geste; трудъ — славное дѣло, подвигъ; трудная повѣсть — повѣсть труда, подвига, повѣсть о подвигѣ. Говорятъ: »любовная повѣсть« вмѣсто повѣсть любви, повѣсть о любви.

»Пѣвше пѣснь старымъ Княземъ, а потомъ молодымъ пѣти.«

Нельзя допустить, чтобы во всѣхъ этихъ мѣстахъ выраженіе: »пѣть пѣснь« было употреблено на такомъ же основаніи и въ такомъ же смыслѣ, въ какомъ оно употреблено напр. въ стихѣ Хераскова:

»Пою отъ варваровъ Россію свобожденну.«

Въ то время, время первоначальнаго развитія нашей книжной литературы, поэзія еще не такъ давно перешла изъ устъ народа въ книги, еще не достигла такой степени искусственности, чтобы выраженіе — „*пѣть*“ могло быть употреблено въ смыслѣ: писать стихи. Но хотя обычай пѣть Князьямъ пѣсни и извѣстенъ былъ сочинителю Слова, хотя обычай этотъ, быть можетъ, и существовалъ еще въ его время; однако нельзя допустить, что самое Слово было предназначено для устной передачи слушателямъ посредствомъ пѣнія. Предположенію этому противорѣчатъ какъ художественный характеръ Слова, такъ и свидѣтельства, въ немъ же сохранившіяся.

Языкъ, слогъ и планъ Слова о Полку Игоревѣ доказываютъ его искусственность: свидѣтельствуютъ о томъ, что оно есть произведеніе, задуманное и обработанное въ тиши кабинета, подъ вліяніемъ требованій книжной образованности того времени.

Языкъ Слова о Полку Игоревѣ, какъ по составу своему, такъ и по формамъ грамматическимъ, представляетъ ту смѣсь языка Церковно-Славянскаго съ народно-Русскимъ, которой не находимъ въ поэзіи народной и которая составляетъ принадлежность только книжной Русской литературы, со времени ея образованія до нашихъ дней.

Сравнивъ между собою произведенія нашей древ-

ней словесности, произведенія Ломоносова, Карамзина, Пушкина, мы найдемъ въ языкѣ ихъ удивительную разницу, почти разницу нарѣчій, которая происходитъ отъ большаго или меньшаго преобладанія одного изъ составныхъ элементовъ нашего книжнаго языка надъ другимъ. Напротивъ, сравнивъ и древнѣйшія народныя пѣсни съ новѣйшими, мы не найдемъ въ языкѣ ихъ различія. Это одинъ и тотъ-же языкъ народа, явившійся нѣкогда во всей полнотѣ своего состава, со всею опредѣленностію своихъ формъ. Такимъ образомъ произведеніе, представляющее, подобно Слову о Полку Игоревѣ, смѣсь двухъ языковъ: книжнаго съ народнымъ, есть безъ всякаго сомнѣнія произведеніе книжное, а не народное. Нельзя также повѣрить, чтобы Слово о Полку Игоревѣ, хотя и написанное на языкѣ литературы книжной, могло быть принято какъ вполнѣ народное и передаваемо народу посредствомъ пѣнія, наравнѣ съ пѣснями, вылившимися изъ его души, на его родномъ нарѣчіи. Предполагать это, значило бы предполагать въ Русской литературѣ XII вѣка явленіе, котораго мы не находимъ еще и въ настоящее время, и которое составляетъ задачу только ея дальнѣйшаго развитія — слiяніе языка книжнаго съ народнымъ и словесности книжной съ народною въ одно полное народное цѣлое.

Какъ языкъ Слова о Полку Игоревѣ представляетъ смѣсь словъ и формъ языка Церковно-Славянскаго съ словами и формами народнаго; такъ слогъ представляетъ смѣсь выраженій и оборотовъ книжныхъ, явившихся въ слѣдствіе подражанія слогу Св. Писанія и образцамъ Византійскимъ, съ выраженіями и красками чисто-народными.

Съ одной стороны, въ Словѣ мы встрѣчаемъ выраженія и обороты, взятые прямо изъ устъ народа; напр.

Свѣтъ—заря; свѣтлое солнце; сѣрый волкъ.

»Не буря соколы занесе черезъ поля широкая; галици стады бѣжатъ къ Дону великому.«

Также встрѣчаемъ краски самыя народныя; напр.

»На Немизѣ снопы стелютъ головами, молотятъ чѣпы харалужными, на тоцѣ животъ кладутъ, вѣютъ душу отъ тѣла.«

»Чрьна земля подъ копыты костьми была посѣяна, а кровью польяна, тугою взыдоша по Русской землѣ.«

»Ту кроваваго вина недоста, ту пиръ докончаша храбріи Русичи; сваты попоиша, а сами полегоша за землю Русскую.«

Съ другой стороны, встрѣчаемъ выраженія, обнаруживающія подражаніе слогу Св. Писанія; напр.

»Истягну умъ крѣпостью своею и поостри сердца своего мужествомъ;«

встрѣчаемъ періоды, показывающіе вліяніе образцовъ краснорѣчія Византійскаго, напр.

»О Бояне, соловію стараго времени! Абы ты сіа пълки ущекоталъ, скача славію по *мысленну древу*, летая умомъ подъ облаки, свивая (а) славы оба полы сего времени, рища въ тропу Трояню черезъ поля на горы.«

»Дъго ночь мркнетъ; заря — свѣтъ запала, мгла поля покрыла; щекотъ славій успе; говоръ галичь убуди.«

Такая доконченность картинъ, такое обиліе красокъ и обдуманность въ ихъ расположеніи свойственны только поэту книжному, занимающемуся на досугѣ отдѣлкою

(а) Быть можетъ *свищя*, какъ это слѣдуетъ заключить изъ сравненія Бояна съ соловьемъ: скача, летая, рища: *свищя славы* — воспѣвая славу.

своихъ періодовъ, а не поэту народному, который чаще всего рисуетъ намъ предметъ немногими рѣзкими чертами, набросанными на-скоро.

Слогъ сочинителя Слова о Полку Игоревѣ отличается не только полнотою и стройностію въ составѣ сложныхъ періодовъ, но и особенными риторическими оборотами мысли. Описывая битву, сочинитель другъ спрашиваетъ себя:

»Что ми шумитъ, что ми звенитъ давечя рано передъ зорями?« — и потомъ отвѣчаетъ: »Игорь пълки заворочаетъ; жаль бо ему мила брата Всеволода.«

Вообще почти все Слово о Полку Игоревѣ состоитъ изъ періодовъ, обработанныхъ съ удивительною тщательностію. Въ этихъ періодахъ краски самыя народныя разсыпаны щедрою рукою и расположены съ искусственностью, свойственною только литературѣ книжной.

Что подобная зрѣлость и утонченность ораторскаго искусства ничуть не противурѣчатъ степени развитія нашей книжной литературы того времени, въ томъ могутъ убѣдить насъ и другіе наши памятники, современные Слову о Полку Игоревѣ.

Въ произведеніяхъ Св. Кирилла, Епископа Туровскаго, мы находимъ необыкновенныя ораторскія достоинства въ составѣ рѣчей и періодовъ и необыкновенныя красоты въ самомъ выраженіи. Приведемъ для примѣра нѣкоторыя мѣста изъ »Слова въ новую недѣлю по Пасцѣ,« въ которомъ Кириллъ, съ искусствомъ великаго и опытнаго оратора, сравниваетъ обновленіе природы весною съ возрожденіемъ человѣчества Воскресеніемъ Христовымъ.

»Нынѣ небеса просвѣтишася *отъ темныхъ облакъ яко вретища совлекшися* и свѣтлымъ воздухомъ славу Господню исповѣдаютъ..... Ныня солнце красуяся въ

высотѣ восходитъ и радуяся землю огрѣваетъ, — взыде бо намъ отъ гроба праведное солнце Христосъ и вся вѣрующая ему спасаетъ.... Днесь весна красуется, оживляющи земное естество: *бурніи вѣтры, тихо повѣвающе плоды гобзуютъ* и земля сѣмена питающе зеленую траву ражаетъ. Весна убо красная вѣра есть Христова, яже крещеніемъ поражаетъ человѣческое паки естество; *бурніи же вѣтри грѣхотвореній помысли, иже покаяніемъ претворшеся на добродѣтель,* душеполезныя плоды гобзуютъ: земля же естества нашего, яки сѣмя, Слово Божіе пріимше, и страхомъ его присно болящи, духъ спасенія ражаетъ. Нынѣ новорожаеміи агньцы и унцы, *быстро путь перуще, скачютъ, и скоро къ матеремъ возвращающеся веселятся,* да и пастыри свиряюще веселіемъ Христа хвалятъ..... Ныня ратаи Слова, словесныя уньца къ духовному ярму приводяще, и *крестное рало въ мысленныхъ браздахъ погружающе,* и бразду покаянія почерпающе, сѣмя духовное вснынающе, надеждами будущихъ благъ веселятся. Нынѣ рѣкы Апостолькія наводняються — и рыбари, *глубину Божія вочеловѣченія испытавше, полну церковную мрежю ловитвы обрѣтаютъ.*“..... Какая роскошь картинъ, какая стройность въ расположеніи, сколько красотъ выраженія!

Въ Словахъ Св. Кирилла мы находимъ мѣста, которыя свидѣтельствуютъ, что нашъ Златоустъ XII вѣка обращалъ вниманіе не только на ораторскія достоинства изобрѣтенія и расположенія, но даже и на красоты, зависящія собственно отъ выраженія. Такъ напр:

»Ужаснуся небо и земля трепещетъ Іудейска, не терпяще дерзновенія; солнце померче и *каменіе* распадеся Жидовское *окаменѣніе* являюще« (а).

(а) *Калайдовича* Памят. Слов. XII в.

Изъ этихъ примѣровъ видимъ, что сѣмена Греческаго просвѣщенія упали не на безплодную почву. А если они могли принести такой прекрасный плодъ въ произведеніи Пастыря, который тоже былъ природный Русскій, то могли также принести плодъ и въ произведеніяхъ содержанія мірскаго.

Какъ доказательство того, что Слово о Полку Игоревѣ написано поэтомъ книжнымъ, можетъ быть поставлено на видъ и господство въ немъ размышленія надъ описаніемъ и повѣствованіемъ. Авторъ, напр., описываетъ подвиги Всеволода:

»Яръ Туре Всеволоде! стоиши на борони, прищеши на вои стрѣлами, гремлеши о шеломы мечи харалужными. Камо Туръ поскочаше своимъ златымъ шеломомъ посвѣчивая, тамо лежатъ поганыя головы Половецкія, поскепаны саблями каленими шеломы Оварьскія отъ тебе, Яръ Туре Всеволоде«

и въ дополненіе къ этой краснорѣчиво описанной картинѣ замѣчаетъ:

»Кая раны дорога, братіе, забывъ чти и живота, и града Чернигова, отня злата стола, и своея милыя хоти, красныя Глѣбовны свычая и обычая.«

Подобнаго рода замѣчаній, обращеній, воспоминаній въ Словѣ такъ много, что они составляютъ почти треть всего изложенія. Такое господство размышленія надъ повѣствованіемъ, такое вмѣшательство личности автора чуждо эпосу, существующему въ устахъ народа, и не безъ основанія подало поводъ къ сравненію Слова о Полку Игоревѣ съ Макферсоновымъ Оссіаномъ, въ которомъ тоже пѣсня народная воспроизведена перомъ поэта книжнаго.

Какъ языкъ и слогъ, такъ точно и планъ Слова о

Полку Игоревѣ говорятъ въ пользу того мнѣнія, что оно есть произведеніе искусственное.

Разсказъ пѣвца народнаго почти всегда съ неудержимою быстротою стремится къ окончательной развязкѣ. Въ очень немногихъ словахъ пѣснь народная умѣетъ высказать много чувства и страсти, сжать событія многихъ лѣтъ. Напротивъ того въ Словѣ о Полку Игоревѣ въ очень многихъ сравнительно словахъ разсказано очень немного.

Мнѣніе, что Слово о Полку Игоревѣ есть сочиненіе книжное, или по-крайней-мѣрѣ отличное отъ пѣсенъ нашего древняго эпоса героическаго, подтверждается еще и словами самого автора Слова. Въ началѣ своего произведенія онъ говоритъ: »подобаетъ намъ, братцы, на ладъ нашихъ старинныхъ пѣсенъ воспѣть походъ Игоря,« — и тѣмъ самимъ противополагаетъ свое произведеніе пѣснямъ народнымъ, которымъ только подражаетъ.

И такъ, признавъ Слово о Полку Игоревѣ произведеніемъ литтературы книжной, мы для рѣшенія вопроса къ какому роду и виду словеснаго искусства принадлежитъ это произведеніе, оставимъ въ сторонѣ вопросъ написано ли оно стихами или прозою и обратимъ только вниманіе на характеръ его содержанія.

Содержаніе Слова — походъ удѣльнаго Князя Игоря Святославича на Половцевъ, содержаніе историческое. Содержаніе это можетъ быть предметомъ и произведенія поэзіи, и произведенія краснорѣчія; такъ точно какъ разрушеніе Трои могло быть и предметомъ Иліады и предметомъ Исторіи, или какъ походы Карла В. могутъ быть и предметомъ романа и предметомъ хроники. Отличіе содержанія романа, воспѣвающаго походъ Карла В. отъ содержанія исторіи, описывающей тотъ же по-

ходъ, заключается въ слѣдующемъ: романъ-поэзія идеализируетъ свое историческое содержаніе; исторія-краснорѣчіе то же содержаніе излагаетъ такъ, какъ оно было въ дѣйствительности. Поэтъ претворяетъ въ горнилѣ фантазіи, согласно требованіямъ искусства, образы, взятые изъ дѣйствительности, въ образы идеальные. Историкъ, согласно требованіямъ истины, не смотря на все краснорѣчіе свое, строго придерживается дѣйствительности.

Хотя въ Словѣ о Полку Игоревѣ и не замѣтно того исключительнаго господства фантазіи, которымъ отличаются произведенія героическаго эпоса, однако нельзя не видѣть участія фантазіи эпическаго поэта, напр. въ слѣдующемъ изображеніи:

»Дивъ кличетъ вьрху древа велитъ послушати земли незнаемѣ«

или въ слѣдующемъ олицетвореніи обиды:

»Въстала Обида въ силахъ Даждь-божа внука. Вступила дѣвою на землю Трояню; въсплескала лебедиными крылы на синемъ море, у Дону плещучи, убуди жирня времена;« нельзя не находить необыкновеннаго поэтическаго достоинства въ такихъ картинахъ, какъ напр. Сонъ Святослава; Ярославна, поющая свою прекрасную пѣсню, *рано, въ Путивлѣ на забралѣ;* Готскія красныя дѣвы, поющія пѣснь »на брези синему морю, звоня Русскимъ златомъ.«

Кромѣ вымысловъ, бывшихъ плодомъ одной фантазіи и художественнаго чувства поэта, кромѣ картинъ, въ которыхъ самыя яркія краски разсыпаны щедрою рукою, въ пользу мнѣнія, что Слово о Полку Игоревѣ есть произведеніе поэзіи эпической, а не краснорѣчія историческаго, говоритъ и основная его идея, прославленіе по-

хода Игоря, какъ предпріятія *на погаными за землю Русскую*, идея, столь согласная съ духомъ жизни и поэзіи временъ героическихъ.

Но справедливо также и то, что въ Словѣ о Полку Игоревѣ всѣ поэтическіе вымыслы и картины, внушенные поэту и преданіемъ, и его собственною фантазіею, подчинены господству исторической положительности, и подчинены болѣе, нежели сколько это согласно съ характеромъ эпоса героическаго. Принявъ во вниманіе эту послѣднюю черту Слова о Полку Игоревѣ, можно сказать, что оно есть столько же исторія, сколько и поэма.

Спрашивается теперь: во 1-хъ: эта смѣсь исторіи съ поэтическимъ вымысломъ, которую находимъ въ Словѣ о Полку Игоревѣ, имѣетъ ли свое опредѣленное мѣсто въ порядкѣ естественнаго развитія поэзіи по родамъ и видамъ; во 2-хъ: появленіе у насъ въ XII вѣкѣ Слова о Полку Игоревѣ, этой поэмы – исторіи, вытекало ли само собою изъ хода поэзіи Русской?

Эпико-историческій характеръ Слова вполнѣ согласенъ и съ условіями развитія поэзіи вообще, и съ ходомъ поэзіи Русской.

Какъ въ исторіи народа за временами героическими слѣдуетъ періодъ развитія, въ которомъ потомки древнихъ полубаснословныхъ героевъ являются на сценѣ исторической; такъ въ поэзіи за эпосомъ героическимъ настаетъ вѣкъ эпоса, воспѣвающаго на старинный ладъ (старыми словесы, какъ говоритъ пѣвецъ Игоря), историческіе подвиги потомковъ древнихъ героевъ. Эпосъ этого рода, по мѣрѣ развитія самой жизни, все болѣе приближается къ дѣйствительности и исторіи, и незамѣтно переходитъ съ одной стороны въ эпосъ позднѣйшей гражданственности, въ романъ; съ другой, — въ

исторію. Такое значеніе поэтовъ циклическихъ, за которыми съ одной стороны слѣдуютъ Милетскія сказки, съ другой — Логографы и Геродотъ; такое значеніе Ново-Европейскихъ средневѣковыхъ романовъ, которые все болѣе приближаются или къ роману въ смыслѣ позднѣйшемъ, или къ исторіи. Точно такое же значеніе и Слова о Полку Игоревѣ, въ которомъ воспѣтъ Игорь *того Ольга внукъ*, и воспѣтъ *по былинамъ сего времени, а не по замышленію Бояню.*

Какъ въ порядкѣ развитія видовъ эпоса вообще, такъ и въ порядкѣ развитія поэзіи Русской Слово о Полку Игоревѣ есть явленіе естественное, необходимое. Элементъ баснословнаго вымысла (замышленія бояновъ), господствовавшій въ пѣсняхъ *стараго времени*, въ пѣсняхъ *Старому Ярославу, храброму Мстиславу и красному Романови*, съ развитіемъ жизни, въ концѣ XII вѣка долженъ былъ уступить въ поэзіи мѣсто элементу исторической положительности (поэзіи по былинамъ сего времени). Кромѣ того, вымыслъ эпическій, столь тѣсно соединенный съ вымысломъ языческой миѳологіи, долженъ былъ исчезнуть въ Русской книжной поэзіи скорѣе, нежели во всякой другой, и въ слѣдствіе вліянія Христіанства. Такимъ образомъ очень естественно, что пѣснь нашего эпическаго поэта XII вѣка началась, какъ онъ говоритъ, *по былинамъ сего времени, а не по замышленію Бояню.*

Всѣ произведенія, которыя, подобно Слову о Полку Игоревѣ, поэзіи циклической и романамъ XIV и XV вѣковъ, находятся на переходѣ отъ эпоса героическаго къ эпосу позднѣйшей гражданственности, въ слѣдствіе сближенія съ жизнію дѣйствительною, нерѣдко представляютъ намъ картины внутренняго развитія народной жизни, вмѣсто

картинъ внѣшнихъ подвиговъ, господствующихъ въ эпосѣ чисто-героическомъ. Вѣрный духу жизни и поэзіи своего вѣка, и пѣвецъ Игоря рисуетъ картину внутренняго состоянія древней, Владиміровой Руси — картину междоусобій за удѣлы. Нѣтъ сомнѣнія, что картина эта не такъ полна и интересна, какъ напр. картина борьбы вассаловъ съ сузереномъ и между собою, представленная въ Западно-Европейскихъ циклическихъ романахъ. Но междоусобія нашихъ Князей и въ самой жизни были борьбою разрушительною, безплодною; поэтому поэтъ могъ только сѣтовать на эту борьбу, въ которой *погибашетъ жизнь народа, Даждь-божа внука и вьци человѣкомъ скратишась.*

И такъ Слово о Полку Игоревѣ есть поэтическое произведеніе, занимающее въ порядкѣ развитія поэзіи эпической по ея видамъ мѣсто на переходѣ отъ эпоса героическаго къ эпосу позднѣйшей гражданственности, къ роману. Отношеніе его къ нашему эпосу героическому такое же, какое и отношеніе поэзіи циклической къ эпосу Гомерову. Если бы не нашествіе Монгольское, остановившее развитіе нашей словесности, то, быть можетъ, и у насъ образовался бы, подобно какъ и въ Греціи, цѣлый циклъ поэмъ одного рода съ Словомъ о Полку Игоревѣ. Нѣтъ сомнѣнія, что Слово о Полку Игоревѣ находится въ началѣ этого цикла, въ его исходной точкѣ, и потому по своимъ художественнымъ качествамъ гораздо ближе къ эпосу героическому, нежели къ роману (а).

Вмѣстѣ съ эпосомъ героическимъ развилась и легенда—

(а) См. *Максимовича* разборъ Слова о Пол. Игор. въ Журналѣ М. Н. П. 1836.

плодъ религіознаго чувства и поэтической фантазіи народа. Этотъ родъ произведеній извѣстенъ у насъ подъ именемъ *стиховъ*. Онъ отличается болѣе возвышенностью духовнаго содержанія, нежели красотами поэтическими. Причина этого явленія понятна: легенда наша, распѣваемая, во времена упадка поэзіи, одними нищими, въ устахъ этихъ грубыхъ, необразованныхъ пѣвцовъ, не могла получить такихъ поэтическихъ красотъ, какими отличается напр. легенда Западно-Европейская, возникшая въ кругу избраннаго общества, въ устахъ лучшихъ пѣвцовъ своего вѣка.

Замѣчательнѣйшіе изъ памятниковъ нашей легенды суть стихи о Голубиной Книгѣ и о Страшномъ Судѣ. Въ первомъ изъ нихъ изложено народно-религіозное сказаніе о началѣ міра; во второмъ — о его кончинѣ (а).

Съ окончательнымъ разрушеніемъ Руси Владиміровой Монголами, поэзія наша упала, и послѣ Слова о Полку Игоревѣ мы не находимъ памятниковъ поэзіи, которые могли бы быть разсматриваемы какъ продолженіе того литературнаго развитія, выраженіемъ коего было Слово. Впрочемъ, нельзя сказать, что наше предъидущее литературное развитіе XI и XII вѣковъ рѣшительно не имѣло никакого вліянія на развитіе дальнѣйшее. Во времена порабощенія Монгольскаго у насъ писались повѣсти: *О нашествіи злочестиваго царя Батыя на Русскую землю, о убіеніи Князя Михаила Тверскаго въ ордѣ отъ царя Озбяка.* Эти повѣсти, еще не вполнѣ отдѣлившійся, въ смыслѣ исторіи, отъ сказанія народнаго, имѣютъ

(а) *Шевырева* Исторія Русской Словесности, преимущественно древней, XXXIII публичныя лекціи. Москва, 1846; *Милюкова* Очеркъ Истор. Русск. Поэзіи. Спб. 1847.

нѣкоторую художественную связь съ Словомъ о Полку Игоревѣ; явилось *Сказаніе о Мамаевомъ Побоищѣ*, обнаруживающее слѣды явнаго подражанія Слову.

Поэзія наша, остановленная нашествіемъ Монголовъ въ своемъ книжномъ развитіи, отчужденная отъ жизни высшихъ классовъ общества, существовала однако въ народѣ. Существовала, но не развивалась. Съ теченіемъ лѣтъ число лирическихъ пѣсенъ умножалось, но завѣтная ихъ тема была одна и та же, являлись однѣ послѣ другихъ пѣсни эпическія, но художественныя ихъ качества были неизмѣнны, какъ неизмѣнны были нравы и образъ мыслей простаго народа, который въ сказкѣ повторялъ то, что болѣе всего возбуждало его участіе въ дѣйствительности. Такое происхожденіе и значеніе нашихъ богатырскихъ сказокъ. Центръ ихъ составляетъ преданіе о Владимірѣ Св. и его витязяхъ. Во всѣхъ сказкахъ, за исключеніемъ Новгородскихъ, говорится какъ

Въ стольномъ городѣ, въ Кіевѣ,
У славнаго Князя Владиміра
Было пированье почестный пиръ
Было столованье почестный столъ
На многи Князи, бояре,
И на Русскіе могучіе богатыри
И гости богатые (а).

Но на этотъ пиръ древняго Князя Владиміра являются Русскіе богатыри, которые только по именамъ принадлежатъ вѣку Владимірову, характеромъ же своимъ и характеромъ своихъ подвиговъ — временамъ далеко позднѣйшимъ, временамъ борьбы съ Татарами, временамъ ересей и поко-

(а) *Сахарова* Пѣсни Рус. народа 1838.

ренія Сибири. Мы были бы несправедливы, если бы отъ этихъ произведеній, сложенныхъ пѣвцами необразованными, во времена грубости, порожденной Татарскимъ порабощеніемъ, стали требовать той утонченности рыцарскихъ чувствъ, тѣхъ красотъ поэтическихъ, которыми отличается напр. романтическій книжный эпосъ. Наши богатырскія сказки слѣдуетъ сравнивать не съ произведеніями поэзіи эпической, изъ устъ народа перешедшей въ пѣсни поэтовъ образованныхъ, но съ произведеніями, существующими въ устахъ простаго народа, во всѣ времена литтературнаго развитія, независимо отъ поэзіи книжной.

Замѣчательнѣйшія изъ Русскихъ богатырскихъ сказокъ суть сказки о Добрынѣ Никитичѣ, Ильѣ Муромцѣ, Василіи Буслаевѣ, Алешѣ Поповичѣ и другихъ витязяхъ (а).

Въ то время, когда, въ слѣдствіе реформы Петра В., книжная литтература наша подчинилась вліянію литтературы Западно-Европейской, на Западѣ господствовала классико-французская теорія эпоса, поставлявшая образцами всякаго эпическаго произведенія поэмы Гомера и Виргилія. Въ слѣдствіе вліянія этой теоріи и у насъ явились поэмы въ формахъ эпоса Гомеровскаго и Виргиліевскаго. Замѣчательнѣйшія изъ нихъ суть: двѣ пѣсни Петріады Ломоносова, Россіяда и Владиміръ Хераскова. Поэмы эти, имѣвшія въ свое время полезное вліяніе на успѣхи нашей словесности, занимаютъ почетное мѣсто въ исторіи Русской литтературы, но въ теоріи не могутъ быть разсматриваемы какъ произведенія образцовыя; онѣ были не слѣдствіемъ оригинальнаго развитія поэзіи по

(а) *Шевверева* Истор. Рус. Слов. преимущ. древ.; *Милюкова* Очеркъ Ист. Рус. Поэзіи.

родамъ и видамъ, но плодомъ теоріи, которая и въ источникѣ своемъ, на Западѣ, тѣмъ болѣе у насъ, была несогласна съ духомъ и исторіею новой поэзіи (а). Въ XVII и XVIII вѣкахъ, и на западѣ, и у насъ, какъ явленіе естественное въ порядкѣ развитія поэзіи, могъ существовать только эпосъ позднѣйшей гражданственности, романъ, а не эпосъ героическій. И дѣйствительно, романъ скоро утвердился въ нашей словесности и, перешедши нѣсколько подражательныхъ направленій, въ наше время получилъ болѣе народный характеръ. Такимъ образомъ, поэзія Русская, отторгнутая отъ жизни нашествіемъ Татарскимъ, потомъ вновь привитая къ Русской жизни рукою Петра В., начинаетъ теперь приносить плоды самородные.

Наши первыя повѣсти и романы, какъ-то: *Эмина* Приключенія Ѳемистокла, Непостоянная Фортуна, или похожденія Мирамонда; *Елагина* Приключенія Маркиза Г. или Жизнь благороднаго человѣка, оставившаго свѣтъ; *Фонъ-Визина* Жизнь Сиѳа Царя Египетскаго; *Хераскова* Кадмъ и Гармонія, Полидоръ, сынъ Кадма и Гармоніи, Нума Помпилій, или Процвѣтающій Римъ, были или рабскія подражанія, или переводы господствовавшихъ въ то время Французскихъ повѣстей Флоріана, Мармонтеля, Жанлисъ. Къ этому же разряду подражательныхъ повѣстей могутъ быть причислены и прекрасныя по языку и слогу повѣсти Карамзина: Бѣдная Лиза, Наталья боярская дочь, Островъ Борнгольмъ, Марѳа Посадница, или Покореніе Новгорода и др.

Первый по времени, а отчасти и по достоинству,

(а) См. разборъ Россіады *Мерзлякова*, въ Амфіонѣ; *Давыдова* въ XLIII Чтен., III-мъ кур. Чт. о Словесности.

оригинальный Русскій романистъ — *Василій Нарѣжный.* Природа щедро одарила его талантомъ романиста-художника: воображеніемъ живымъ и творческимъ, теплотою сердечною, наблюдательностію и умѣньемъ сохранить видъ истины и естественности и въ разсказѣ о самыхъ романическихъ похожденіяхъ, и въ описаніи самыхъ прозаическихъ подробностей, умѣньемъ, напоминающимъ прелесть повѣстей Фильдинга. Замѣчательнѣйшіе изъ романовъ Нарѣжнаго суть: *Бурсакъ* и *Два Ивана или страсть къ тяжбамъ.* Языкъ ихъ устарѣлъ, но красоты внутреннія и даръ разсказа плѣняютъ и теперь непредубѣжденнаго читателя.

Въ художественномъ отношеніи заслуживаютъ особенное вниманіе: повѣсти *Пушкина*, изданныя имъ подъ именемъ Бѣлкина, его же *Капитанская Дочка* — плодъ изученія исторіи Пугачевскаго бунта, и повѣсти *Гоголя.* Стоитъ только прочитать *Тараса Бульбу* — величественную, эпическую картину изъ исторіи Малороссіи; *Ссору Ивана Ивановича съ Иваномъ Никифоровичемъ* — полную глубокаго юмора; *Старосвѣтскихъ Помѣщиковъ* — трогательную и оригинальную Идиллію; *Страшную месть* — сагу, поражающую глубиною и силою фантазіи, чтобы убѣдиться, что Гоголь дѣйствительно обладаетъ тѣмъ разнообразіемъ таланта, тою воспріимчивостію эстетическаго чувства, тѣмъ обиліемъ фантазіи и тѣмъ даромъ характеристики, которые составляютъ принадлежность людей, родившихся художниками.

Замѣчательны также повѣсти Графа *Соллогуба, Даля,* нѣкоторыя изъ повѣстей *Вельтмана* и др.

Къ разряду эпоса гражданскаго, или повѣсти и романа, должны быть отнесены и стихотворные разсказы, которыхъ рядъ начинается Русланомъ и Людмилою Пуш-

кина или правильнѣе Душенькою *Богдановича.* Изъ нихъ кромѣ Душеньки, которой красоты, не смотря на ея иноземное содержаніе, еще и до сихъ-поръ не увяли, достойны особеннаго вниманія: стихотворныя повѣсти *Пушкина* и болѣе всего его поэма Полтава и романъ въ стихахъ Евгеній Онѣгинъ, Ундина *Жуковскаго*, Эда и Балъ *Баратынскаго*, Черпецъ и Безумная *Козлова*, Дивъ и Пери и Нищій *Подолинскаго* и др.

Лажечниковъ, Загоскинъ, Н. Полевой и *Булгаринъ* обогатили нашу новую словесность романомъ, основаннымъ на исторіи отечественной. Послѣдній Новикъ, Ледяной домъ и Бассурманъ *Лажечникова*, Юрій Милославскій и Рославлевъ *Загоскина*, Дмитрій Самозванецъ *Булгарина* и Клятва при гробѣ Господнемъ *Н. Полеваго* замѣчательны и какъ произведенія изящной словесности во вкусѣ Вальтеръ-Скотта, и какъ очерки историческіе.

ТЕОРІЯ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗІИ.

Опредѣленіе драматической поэзіи.

Наука, жизнь общественная и искусство, возникая изъ сѣмянъ истины, блага и красоты, насажденныхъ въ душѣ человѣка Всеблагимъ Творцемъ, развиваются въ тѣсной между собою связи, какъ одно органическое цѣлое. Основываясь на этомъ, мы сказали, что самобытное образованіе родовъ поэзіи совпадаетъ съ естественнымъ образованіемъ направленій жизни, и что тремъ главнымъ періодамъ жизни соотвѣтствуютъ три главные рода поэзіи. Но поэзія имѣетъ свою особую, независимую цѣль, сама въ себѣ заключаетъ начала и условія своего развитія; поэтому, не смотря на связь поэзіи съ жизнію, причина образованія родовъ и видовъ поэзіи скрывается

не въ направленіяхъ жизни, а въ самомъ существѣ поэзіи, въ ея стремленіи къ достиженію верховной цѣли искусства. Цѣль искусства есть совершеннѣйшее выраженіе прекраснаго, и стремясь именно къ этой цѣли, поэзія переходитъ отъ менѣе совершенныхъ формъ выраженія прекраснаго въ словѣ къ совершеннѣйшимъ: отъ пѣсни къ разсказу, отъ разсказа къ изображенію дѣйствія. Такимъ образомъ, не появленію временъ героическихъ обязанъ эпосъ своимъ происхожденіемъ, но внутреннему стремленію фантазіи выразить богатство художественнаго чувства въ типически прекрасныхъ образахъ; не въ религіозныхъ и общественныхъ обрядахъ, соединенныхъ съ пѣніемъ должно искать зародыша драмы, но въ естественномъ стремленіи творческаго духа—дать типамъ фантазіи болѣе полное и совершенное выраженіе. Невольно, повинуясь единственно верховнымъ требованіямъ искусства, поэтъ эпическій: рапсодъ, менестрель, бардъ, принимаетъ на себя роль воспѣваемыхъ имъ лицъ, и пѣніе свое сопровождаетъ мимикою. Вотъ зародышъ драмы. Постоянные театры, труппы актеровъ, декораціи, являются въ послѣдствіи, когда драматическое искусство достигнетъ извѣстной степени развитія; въ началѣ же своего образованія, весь театръ состоитъ обыкновенно изъ одного пѣвца — актера. Если судить по этимъ первымъ опытамъ драмы, то дѣйствительно можно сказать, что она есть поэма представленная въ дѣйствіи, есть изображеніе на сценѣ того, что воспѣто эпикомъ въ разсказѣ. Но такое опредѣленіе драмы, отличая ее отъ эпоса одною формою и сценическимъ представленіемъ, не указываетъ еще ея внутреннихъ признаковъ. Чтобы открыть эти послѣдніе, продолжимъ наши наблюденія надъ постепеннымъ образованіемъ драмати-

ческаго искусства. Само собою разумѣется, что поэтъ, возъимѣвшій мысль представить въ дѣйствіи содержаніе извѣстнаго эпическаго разсказа, не можетъ избрать темой своей игры событій, не имѣющихъ между собою внутренней связи, совершившихся въ различныя времена, при участіи различныхъ дѣйствующихъ лицъ, не можетъ напр. представить въ одной и той же драматической картинѣ и смерть Ифигеніи и казнь Прометея. События, случившіяся въ разныя времена, могутъ быть разсказаны въ эпосѣ, который, подобно исторіи, рисуетъ картину прошедшаго, но не могутъ быть представлены въ драмѣ, изображающей дѣйствіе въ настоящемъ и между лицами современными. Передъ глазами зрителя завязываются узлы извѣстнаго происшествія, выступаютъ на сцену извѣстныя лица, изъ столкновенія ихъ страстей и цѣлей развивается рядъ различныхъ дѣяній, составляющихъ содержаніе піесы. Поэтому драматическая поэзія есть не сценическое представленіе событія, уже совершившагося, но событія совершающагося на сценѣ, передъ глазами зрителей, или другими словами: драматическая поэзія есть художественное изображеніе не событія, но дѣйствія. Изъ этого существеннаго и кореннаго свойства поэзіи драматической, выразившагося въ самомъ ея названіи (а), вытекаютъ какъ всѣ другія ея свойства, такъ и отличіе ея отъ поэзіи эпической.

Отличіе драмы отъ эпоса.

Какъ эпосъ, такъ и драма представляютъ намъ картину человѣческой жизни и повиднмому отличаются другъ отъ друга только формою, а не содержаніемъ. Но вник-

---

(а) Драма отъ слова δρᾶν, которое, по объясненію Аристотеля въ его поэтикѣ, есть слово дорическое и значитъ то же, что аттическое πράττειν, дѣйствовать.

нувъ глубже въ сущность этихъ двухъ родовъ поэзіи, мы найдемъ большое различіе не только въ ихъ формѣ, но и въ самомъ содержаніи. Эпосъ представляетъ картину человѣческой жизни въ разсказѣ объ извѣстномъ событіи, а такъ какъ всякое событіе имѣетъ само по себѣ интересъ, независимо отъ характера и развитія внутренней жизни лицъ, принимавшихъ въ немъ участіе, то поэтому въ эпосѣ на первомъ планѣ является не характеръ и жизнь внутренняя, но событіе; главную тему эпоса, его содержаніе, составляетъ не игра страстей, не тайны человѣческой души, не явленія воли, но внѣшняя исторія событія. Такъ напр. въ разсказѣ объ открытіи Америки, судьбы самаго открытія насъ интересуютъ болѣе, нежели судьбы лицъ въ немъ участвовавшихъ. Колумбъ ли открылъ Америку, или кто другой, то ли происходило въ то время въ душѣ его, или другое, открытіе Америки не потеряетъ чрезъ то своей важности и значенія, и поэтъ, который бы, воспѣвая открытіе Америки, вздумалъ сосредоточить вниманіе читателя на драмѣ внутренней, происходившей на палубѣ Колумбова корабля, внесъ бы въ содержаніе своей поэмы стихію ей чуждую, подчинилъ бы интересъ эпическій драматическому. Душу эпоса составляетъ событіе, и на его важности, на блескѣ, разнообразіи и богатствѣ вымысла основанъ интересъ содержанія поэмы.

Совершенно другой характеръ содержанія драмы. Драма представляетъ картину человѣческой жизни въ дѣйствіяхъ лицъ, выведенныхъ на сцену: а такъ какъ въ дѣйствіи мы поражаемся не важностью случая, вызвавшаго дѣйствіе, но силою воли и характеромъ, то поэтому въ драмѣ на первомъ планѣ является не событіе, но характеръ, тему драмы, основу ея содержанія со-

ставляетъ не исторія событій, не пестрая картина разныхъ случаевъ, но развитіе внутренней жизни дѣйствующихъ лицъ. Такъ напр. изображеніе такой личности, какъ личность Гамлета, развитіе такого характера, какъ характеръ Отелло, имѣютъ сами по себѣ драматическій интересъ, независимо отъ того, разъигривалась ли драма страстей ихъ въ сферѣ политической или только частной жизни. Судьба Ромео и Юліи возбуждаетъ на сценѣ живѣйшее участіе, независимо отъ того, отозвалась ли ея катастрофа въ быту народовъ, или только въ тѣсномъ кругу семейства. Участь Десдемоны интересна, независимо отъ того, поразилъ ли кинжалъ убійцы сердце дочери Венеціанскаго вельможи, или только сердце преданной и невинной женщины. Словомъ, интересъ драмы не зависитъ отъ того, были ли дѣйствія, въ ней представленныя, вмѣстѣ съ тѣмъ и важными событіями: главное въ драмѣ не событіе, а дѣйствіе, не подвиги героевъ, а тайны человѣческой воли, которыя иногда яснѣе высказываются въ одномъ энергическомъ словѣ, нежели въ громкихъ дѣяніяхъ. Въ эпосѣ мы плѣняемся Ахилломъ, рѣшающимъ, оружіемъ своимъ, роковой споръ между Греками и Троянцами; въ драмѣ невыразимо интересенъ Шейлокъ, дѣйствующій въ кругу своей незамѣтной жизни. Перемѣстите ихъ: подвиги Ахилла представьте въ драмѣ, Шейлока воспойте въ эпосѣ — и они будутъ далеко не такъ интересны, потому что жизнь Ахилла болѣе богата событіями внѣшними, нежели дѣйствіемъ въ смыслѣ драматическомъ; жизнь Шейлока, замѣчательная явленіями душевными, не представляетъ событій, достойныхъ эпоса. Вотъ почему эпосъ, котораго основу составляетъ событіе, требуетъ всегда сюжетовъ важныхъ, воспѣваетъ судьбу царствъ и народовъ; драма,

которой основу составляетъ дѣйствіе, заимствуетъ содержаніе свое изъ жизни человѣка вообще, находитъ пищу для себя вездѣ, гдѣ только, въ борьбѣ страстей и воли, раскрывались тайны нравственной человѣческой природы, проявлялась жизнь безсмертной и разумной души человѣка.

Свойства драматической поэзіи: единство интриги.

Совокупность всѣхъ отдѣльныхъ дѣйствій, составляющихъ содержаніе драмы, назовемъ ея *интригой*, въ отличіе отъ событія, какъ совокупности всѣхъ отдѣльныхъ картинъ, составляющихъ содержаніе эпоса. Кажется, что Аристотель, подъ словомъ: »миѳъ,« разумѣлъ то, что мы назвали интригою: совокупность отдѣльныхъ дѣйствій (*σύνθεσις τῶν πραγμάτων*). Такъ миѳъ »Электры« есть интрига, въ которой развита исторія мести Электры за убіеніе Агамемнона; миѳъ »Ромео и Юліи« есть интрига, въ которой развита исторія ихъ любви. Сравнивая эпосъ съ драмой, со стороны ихъ содержинія, Аристотель справедливо замѣтилъ, что въ эпосѣ можетъ быть нѣсколько миѳовъ, нѣсколько происшествій, включенныхъ поэтомъ въ одну повѣсть; въ драмѣ же, развивающейся въ настоящемъ, изъ столкновенія страстей однихъ и тѣхъ же лицъ, долженъ быть только одинъ миѳъ, одна интрига. Кажется, что именно это требованіе драмы, требованіе, чтобы въ драмѣ была развита только одна интрига, названное у Аристотеля единствомъ миѳа, впослѣдствіи было названо единствомъ дѣйствія. Такъ напр. критикуютъ въ Гекубѣ Еврипида несоблюденіе единства дѣйствія. Если вникнемъ въ чемъ именно заключается это несоблюденіе, то увидимъ, что оно заключается въ изображеніи въ одной и той же піесѣ двухъ различныхъ интригъ: убіенія Поликсены и мести Гекубы за смерть Полидора.

Нравственная идея драмы.

Дѣйствіе, изображаемое въ драмѣ, есть дѣйствіе существъ свободно-разумныхъ, и потому ограничено верховнымъ закономъ ихъ нравственной природы. Этотъ верховный законъ, налагая свою обязательную силу на дѣйствія каждаго драматическаго лица, даетъ драмѣ видъ борьбы личной человѣческой воли съ неизмѣнными требованіями закона. Какъ въ развитіи этой борьбы, такъ въ особенности въ ея развязкѣ, выражается взглядъ поэта на жизнь и ея значеніе, выражается его понятіе о нравственномъ законѣ, управляющемъ свершеніемъ судебъ человѣческихъ. Взглядъ этотъ и составляетъ то, что мы назовемъ *нравственною идеею драмы.*

Чѣмъ чище понятіе поэта о существѣ человѣческой свободы, тѣмъ возвышеннѣе будетъ нравственная идея его драмы. Древніе, подъ вліяніемъ ложнаго взгляда на жизнь, подчинили въ трагедіи свободу человѣка року, и поэтому говорили, что трагедія есть картина борьбы человѣческой свободы съ рокомъ. Но судьбами жизни управляетъ не рокъ, а Промыслъ Божій, поэтому, если жизнь и драму и называть борьбою, то не борьбою свободы съ рокомъ, а скорѣе борьбою страстей и естественныхъ влеченій человѣка съ требованіями нравственнаго закона.

Нравственная идея драмы есть та поэзія содержанія, которая, независимо отъ красоты художественнаго изложенія, даетъ большее или меньшее достоинство извѣстному произведенію. Чѣмъ для эпоса была идея рыцарства, возникшаго подъ вліяніемъ Христіанства, тѣмъ для драмы — ученіе Христіанской Церкви о существѣ нашей нравственной свободы. Произведенія эпоса Христіанскаго превосходятъ эпосъ Греческій красотою содержанія: благородствомъ чувствъ, возвышенностью мы-

слей и стремленій. Равнымъ образомъ Ново-Европейская драма, даже и въ томъ неразвитомъ еще видѣ, въ которомъ она является въ мистеріяхъ, стоитъ несравненно выше драмы Греческой по возвышенности своей нравственной идеи.

Личность характеровъ.

Эпосъ есть картина извѣстнаго вѣка; завѣтныя мысли и стремленія того вѣка, господствуя въ развитіи всей эпической картины, проникая собою всѣ ея части, дѣйствительно являются древнимъ рокомъ, fatum, налагающимъ печать свою на характеръ, жизнь и судьбу всѣхъ лицъ эпоса. Троя должна быть разрушена, не смотря на всю доблесть Троянскихъ героевъ; Зигфридъ долженъ погибнуть во цвѣтѣ лѣтъ и силъ своихъ, и месть Хримгильды должна совершиться. Поэтому лица и характеры эпоса суть типы, нарисованные общими красками вѣка и народа, суть представители извѣстнаго общества, олицетворенія его цѣлей и понятій, а не отдѣльныя и самостоятельныя личности, списанныя съ природы человѣка вообще. Напротивъ того, драма есть изображеніе дѣйствія; главная пружина дѣйствій человѣка есть его воля; поэтому дѣйствія, представленныя въ драмѣ должны проистекать изъ однихъ внутреннихъ побужденій каждаго, должны носить на себѣ печать его личныхъ понятій, страстей и побужденій. Въ драмѣ мы видимъ не картину извѣстнаго вѣка, представленную въ олицетвореніяхъ его завѣтныхъ идей, но зрѣлище человѣческой природы въ ея недѣлимыхъ.

Объективность драматической поэзіи.

И эпосъ по своему содержанію объективенъ: міръ поэзіи эпической существуетъ независимо отъ поэта, и поэтъ эпическій только разсказываетъ то, что было или могло быть въ дѣйствительности. Но излагая исторію событій, поэтъ эпическій невольно смотритъ на нихъ

глазами своего вѣка и народа, невольно говоритъ о нихъ подъ вліяніемъ своихъ собственныхъ понятій. Поэтому поэзія эпическая, по самому существу своему, еще допускаетъ отраженіе личности поэта въ его произведеніи. Напротивъ того, въ драмѣ личность поэта совершенно исчезаетъ. Создавъ творческою силою ума и фантазіи извѣстныя лица, надѣливъ ихъ извѣстнымъ характеромъ, поэтъ драматическій, если только онъ желаетъ остаться вѣрнымъ требованіямъ своего искусства, не властенъ потомъ вложить въ ихъ уста и одного слова, которое бы не было выраженіемъ тѣхъ чувствъ и понятій, которыя свойственны ихъ роли. Лица драматическія представляютъ на сценѣ существа живыя, и поступки ихъ должны проистекать единственно изъ побужденій внутреннихъ, въ рѣчахъ ихъ должна высказываться ихъ личность, а не личность автора. Поэтому изъ всѣхъ родовъ поэзіи родъ драматическій есть самый объективный.

Форма изложенія.

Такъ какъ дѣйствующія лица піесы только въ разговорѣ могутъ взаимно обнаружить свои интересы и желанія; то поэтому форма изложенія поэзіи драматической должна быть разговорная.

Дѣйствіе драматическое должно постоянно развиваться: страсти зрѣютъ, планы и характеры все болѣе обнаруживаются, съ каждою минутою являются новыя перемѣны въ отношеніяхъ дѣйствующихъ лицъ, и съ каждою минутою піеса подвигается къ развязкѣ. Поэтому разговоръ драматическій долженъ быть всегда живъ и сообразенъ съ дѣйствіемъ. Каждое слово въ немъ должно быть выраженіемъ страсти, каждая мысль должна быть запечатлѣна личностью говорящаго. Это не обмѣнъ фразъ, чуждыхъ дѣйствію, не декламація на заданную тему, не философскія разсужденія, но рѣчи души, исторгнутыя

у человѣка его положеніемъ. Философское и ораторское достоинство рѣчей и разсужденій, влагаемыхъ авторомъ въ уста дѣйствующихъ лицъ, никогда не искупаетъ ихъ драматической безжизненности. Вотъ почему Еврипидъ, какъ поэтъ драматическій, такъ много ниже Софокла; Вольтеръ и вообще драма французская такъ много ниже Шекспира.

Не все въ драмѣ можетъ быть представлено въ дѣйствіи. Сообразуясь съ условіями сцены, поэтъ драматическій влагаетъ иногда въ уста дѣйствующихъ лицъ описанія событій, имѣющихъ связь съ интригою піесы. Такъ участь Поликсены зритель узнаетъ изъ устъ вѣстника; судьбу, постигшую Ипполита, изъ прекраснаго разсказа Ѳерамена. Но къ замѣнѣ дѣйствія повѣствованіемъ поэтъ драматическій долженъ прибѣгать рѣдко, и только въ случаяхъ необходимыхъ.

Въ сильномъ волненіи страсти и въ особенности въ борьбѣ страстей, человѣкъ часто вслухъ обнаруживаетъ свои чувства и мысли, говоритъ самъ съ собою; поэтому въ драмѣ, кромѣ разговора лицъ между собою, мы находимъ еще и рѣчи одного, или *монологи.* Хотя монологъ, какъ выраженіе сильнаго волненія душевнаго, переходитъ отчасти въ область поэзіи лирической, однако рѣзко отличается отъ каждаго чисто-лирическаго произведенія своимъ драматическимъ содержаніемъ: въ немъ, кромѣ личныхъ чувствъ говорящаго, высказываются еще намѣренія и характеръ.

Драма есть художественное изображеніе жизни, а не рабская ея копія; есть произведеніе искусства, а не процессъ, съ точными показаніями подсудимыхъ лицъ: поэтому стихъ, какъ принадлежность поэзіи вообще,

можетъ быть удержанъ и въ драмѣ. Напрасно иные утверждаютъ, что такъ какъ въ жизни не разговариваютъ стихами, то стихотворный размѣръ мѣшаетъ правдоподобію и естественности драматическаго разговора. Поэтическая истина драмы и правдоподобіе заключаются въ художественномъ достоинствѣ мыслей, языка и слога, въ сообразности рѣчей съ характеромъ, положеніемъ и степенью образованности говорящаго, и стихъ не только не мѣшаетъ соблюденію этихъ качествъ, но еще возвышаетъ ихъ достоинство. Фамусовъ не иначе, кажется, могъ говорить въ жизни, какъ только такъ, какъ онъ говоритъ у Грибоѣдова, и мы съ трудомъ можемъ представить себѣ, что правдоподобіе выигривало бы, если бы »Горе отъ ума« было написано прозою. — Правда, книжный стихотворный языкъ, въ слѣдствіе самой возвышенности поэтическихъ сюжетовъ, усвоиваетъ себѣ нѣкоторую изысканность въ словахъ и выраженіяхъ, нѣкоторую высокопарность въ тонѣ. Но такъ какъ во всякомъ случаѣ изысканность и высокопарность заключаются въ словахъ и тонѣ, а не въ размѣрѣ, то для соблюденія простоты и естественности поэту драматическому нѣтъ необходимости чуждаться размѣра, а только слѣдуетъ обращать особенное вниманіе на языкъ и слогъ своего произведенія.

Прекраснѣйшіе образцы драматическаго изложенія, отъ самыхъ простыхъ разговорныхъ фразъ до рѣчей, исполненныхъ величайшаго одушевленія и поэзіи, находимъ у Шекспира. Лица Шекспировы, сообразно съ ихъ характеромъ и душевнымъ настроеніемъ, говорятъ часто въ одномъ и томъ же драматическомъ произведеніи и стихами, и прозою. Примѣръ подобнаго употребленія то стиховъ, то прозы встрѣчается и въ драмѣ Индійской.

Наружный составъ драмы.

Чтобы съ первыхъ явленій піесы заинтересовать зрителя и заставить его принять живое участіе въ судьбѣ и положеніи дѣйствующихъ лицъ, поэтъ долженъ въ самомъ началѣ драмы познакомить его съ ихъ характеромъ, планами и взаимными отношеніями. Этотъ краткій очеркъ первоначальнаго положенія лицъ и того состоянія интриги, въ которомъ она находится до ея дальнѣйшаго развитія на сценѣ, называется *изложеніемъ*. За изложеніемъ слѣдуетъ *завязка*, или развитіе интриги піесы на сценѣ до тѣхъ ея послѣднихъ явленій, въ которыхъ окончательно разрѣшается судьба дѣйствующихъ лицъ драмы и которыя составляютъ ея *развязку* или *катастрофу*.

Изложеніе должно имѣть естественную связь съ ходомъ всей піесы. Это не отрывочная сцена, въ которой авторъ посредствомъ одного изъ дѣйствующихъ лицъ, старается разсказать публикѣ сюжетъ своей драмы; но необходимое звено въ цѣпи всего драматическаго дѣйствія, его первая поэтическая картина.

Завязка должна естественно вытекать изъ характера и положенія дѣйствующихъ лицъ, въ развитіи своемъ должна быть подчинена вѣрному взгляду на жизнь и ея нравственное значеніе. Пестрая картина однѣхъ случайностей, какъ бы замысловаты и эффектны онѣ ни были, недостойна призванія драматическаго писателя.

Но особенно развязка піесы должна быть сообразна съ нравственными законами человѣческой природы. Въ ней-то особенно долженъ быть видѣнъ перстъ Провидѣнія, должна сверкать мысль, управляющая свершеніемъ судебъ человѣческихъ. Нравственное значеніе нашей жизни, подчиненной непреложнымъ законамъ Верховнаго Правосудія, такъ велико, что одно вѣрное изображеніе

жизни, само по себѣ въ высшей степени поучительно; однако чѣмъ яснѣе будетъ сознавать самъ поэтъ высокій смыслъ человѣческой жизни и чѣмъ поразительнѣе выскажетъ его, тѣмъ произведеніе его будетъ совершеннѣе.

Эти три основныя и естественныя части всякаго драматическаго дѣйствія: изложеніе, завязка и развязка развиваются въ драмѣ, смотря по ея объему и содержанію, въ большемъ или меньшемъ числѣ другихъ частей, которыя на различныхъ сценахъ имѣютъ различныя названія. У Грековъ они извѣстны были, главнымъ образомъ, подъ именами эпейзодіоновъ и стазимоновъ; на сценѣ Ново-Европейской называются *дѣйствіями* (актами) и *явленіями* (сценами). Но какое бы ни было ихъ названіе, части драмы, какъ члены одного органическаго цѣлаго должны во-первыхъ естественно отдѣляться другъ отъ друга, во-вторыхъ имѣть между собою тѣсную и неразрывную связь.

Каждый отдѣлъ большаго объема, каждый актъ, долженъ заключать въ себѣ особую и важную часть всего драматическаго дѣйствія; каждый отдѣлъ меньшаго объема, каждая сцена, представляя нѣчто само по себѣ полное, долженъ имѣть естественную связь какъ съ сценою предъидущею, такъ и съ слѣдующею. Число дѣйствій, или актовъ зависитъ отъ самаго содержанія піесы. Такъ какъ въ каждомъ актѣ долженъ быть развитъ одинъ изъ главныхъ моментовъ всего драматическаго дѣйствія; то въ піесѣ столько можетъ быть актовъ, сколько дѣйствіе представляетъ главныхъ и существенно отдѣльныхъ другъ отъ друга моментовъ. Въ піесахъ большаго объема обыкновенно бываетъ актовъ не болѣе пяти; піесы меньшаго объема могутъ быть и въ одномъ актѣ.

Сценическій эффектъ.

Всякое драматическое представленіе, какъ предназначенное для сцены, должно отличаться, кромѣ внутреннихъ, или поэтическихъ достоинствъ, еще и внѣшними, или сценическими. Эти послѣднія заключаются какъ въ сообразности представляемыхъ дѣйствій съ условіями времени и мѣста, такъ и въ особенности въ ихъ свойствѣ однимъ видомъ своимъ, однимъ представленіемъ на сценѣ производить на зрителя сильное впечатлѣніе. Тѣнь отца Гамлета, которая открываетъ страшную тайну, связывающую представляемое дѣйствіе съ прошедшимъ, Макбетовы волшебницы, которыя наводятъ на мысль о таинственной связи дѣйствій человѣка съ вліяніемъ силъ міра невидимаго, та сцена въ Гамлетѣ, въ которой, подъ видомъ театральнаго зрѣлища, представляется картина совершеннаго нѣкогда убійства, могущественно дѣйствуютъ на воображеніе зрителя и производятъ эффектъ поразительный.

Само собою разумѣется, что сценическіе эффекты подобнаго рода производятся изображеніемъ только тѣхъ дѣйствій, которыя, кромѣ внѣшней поразительности для глазъ и воображенія, имѣютъ еще и сами по себѣ, и въ общемъ составѣ драмы, внутреннее поэтическое значеніе. Необыкновенныя декораціи и костюмы, пожары, поединки, сраженія и вообще всѣ такъ-называемыя театральныя нечаянности, безъ внутренней поэтической связи съ ходомъ и развитіемъ всего драматическаго дѣйствія, имѣютъ не болѣе драматическаго смысла и значенія, какъ и жонглеровскіе фокусы.

Поэтическое очарованіе.

Произведеніе на зрителя впечатлѣнія, которое заставило бы его забыть, что представляемое дѣйствіе онъ видитъ только на сценѣ, а не въ дѣйствительности, называется поэтическимъ очарованіемъ. Очарованіе это производится не внѣшними, театральными пособіями, но

искусствомъ поэта. Напрасны будутъ всѣ усилія машиниста и декоратора, если поэтъ не заставитъ насъ жить и чувствовать вмѣстѣ съ лицами его піесы.

Единство времени.

Къ числу условій драмы, которыхъ соблюденіе должно между прочимъ способствовать произведенію поэтическаго очарованія зрителя, относятъ и *единство времени.* Подъ единствомъ времени разумѣется такое требованіе извѣстной теоріи драматическаго искусства, въ слѣдствіе котораго всякое представленіе должно продолжаться на сценѣ столько времени, сколько интрига его могла продолжаться въ дѣйствительности. Но такъ какъ представленіе продолжается не болѣе трехъ, четырехъ часовъ, а интригъ, которыхъ бы завязка и развязка могла совершиться въ дѣйствительности въ столь короткое время, очень не много; то положено было, что во всякомъ дѣйствіи, или актѣ драмы, безъ нарушенія единства времени, могутъ быть представлены событія однѣхъ только сутокъ. Это предписаніе классической піитики основано на томъ мѣстѣ Аристотелевой теоріи, въ которомъ онъ говоритъ, что трагедія по большей части старается заключить свое дѣйствіе въ одинъ круговоротъ солнца. Справедливо, что поэтъ драматическій не можетъ растянуть дѣйствія своей піесы, не ослабивъ вмѣстѣ съ тѣмъ и ея интереса; однако и мелочное соблюденіе единства времени не составляетъ необходимаго условія живости драматическаго дѣйствія. Мы видимъ, что нѣкоторыя драмы Эсхила и Софокла, что драмы Кальдерона и Шекспира, и безъ соблюденія единства времени, въ смыслѣ позднѣйшихъ толкователей Аристотеля, имѣютъ величайшій интересъ. Кажется, что Аристотель, показывая отличія трагедіи отъ эпоса, хотѣлъ только сказать, что эпосъ, картина прошедшаго, можетъ

заключать въ себѣ событія цѣлыхъ годовъ; трагедія, картина жизни, развивающейся въ настоящемъ, для сохраненія правдоподобія и интереса, не должна растягивать своего дѣйствія. Впрочемъ, такъ какъ Аристотель всѣ правила свои о поэзіи извлекъ изъ наблюденія надъ поэзіею Греческою; то и неудивительно, что въ теорію трагедіи онъ включилъ правило о соблюденіи единствъ времени и мѣста. Единство это болѣе или менѣе вытекало изъ самаго свойства Греческой трагедіи, изъ ея характера и сценической постановки; но изъ этого еще не слѣдуетъ заключить, что оно вытекаетъ изъ существа драматической поэзіи вообще.

Единство мѣста.

Единство мѣста есть такое условіе классико-Французской теоріи драмы, въ слѣдствіе котораго поэтъ не долженъ переносить сцены дѣйствія изъ одного мѣста въ другое, до того отдаленное, что въ дѣйствительности нельзя совершить этой перемѣны мѣста, въ промежуткѣ времени между двумя явленіями или между двумя актами піесы, среди которыхъ послѣдовала перемѣна мѣста дѣйствія. Драма, совершаясь въ настоящемъ, ограничена не только условіями времени, но и мѣста. Есть событія, которыя, по самому существу своему, не могутъ быть представлены на сценѣ: напр. изображеніе того, какъ Ахиллъ влачитъ трупъ Гектора вкругъ стѣнъ Трои; есть условія, которыя поэтъ необходимо долженъ соблюдать по отношенію къ мѣсту дѣйствія, такъ напр. сцена не можетъ представлять въ одно и то же время и Аѳины и Спарту. Но какъ при соблюденіи условій времени, такъ и при соблюденіи условій мѣста, поэтъ долженъ имѣть въ виду не мелочное ихъ единство, а интересъ, живость и естественность драматическаго дѣйствія. Если драма будетъ отличаться этими

послѣдними качествами, то время и мѣсто подчинятся въ ней сами собою извѣстнымъ ограниченіямъ.

Раздѣленіе драматической поэзіи на виды.

Предлагая раздѣленіе поэзіи драматической на виды, мы повторимъ замѣчаніе, сказанное нами прежде, при разсмотрѣніи видовъ эпоса и лиры: именно, что раздѣленіе извѣстнаго рода поэзіи на виды, основанное на одномъ исчисленіи формъ, образовавшихся въ различныя времена у различныхъ народовъ, совершенно несогласно съ логическимъ понятіемъ о видѣ. Съ этой точки зрѣнія, раздѣленіе драматической поэзіи на трагедію, драму, мелодраму, оперу, водевиль, и неполно, если судить о немъ по его же собственному началу, и неосновательно, если судить о немъ по началу всякаго правильнаго дѣленія на виды. Неполно потому, что въ немъ не исчислены другія, не менѣе оригинальныя формы драмы, напр. формы драмы восточной; неосновательно потому, что и въ искусствѣ, какъ и въ природѣ, видами можно назвать только тѣ типы, по которымъ творятъ природа и искусство и которые неизмѣнны, не смотря на безпрестанное движеніе и измѣненіе формъ недѣлимыхъ.

Указаній для болѣе удовлетворительнаго раздѣленія драматической поэзіи на виды будемъ искать въ самомъ развитіи драмы.

При началѣ развитія жизни и искусства народа, всѣ драматическія представленія его ограничиваются религіозными и общественными пѣснями, соединенными съ извѣстными обрядами, отъ смысла которыхъ зависятъ сюжетъ драмы и ея характеры. Драма такого рода несовершенна потому, что основный элементъ ея — личность человѣка — исчезаетъ въ мірѣ религіозныхъ и общественныхъ символовъ и аллегорій. Этотъ видъ драмъ назовемъ *драмой временъ первобытныхъ*.

Когда жизнь народа, развиваясь путемъ исторической постепенности, достигнетъ вѣка героическаго, тогда драматическое искусство, оставивъ кругъ религіозныхъ преданій, обращается къ преданію эпическому. Въ произведеніяхъ этого рода характеры сбрасываютъ съ себя аллегорическія маски религіозныхъ и общественныхъ миѳовъ и дѣйствуютъ свободнѣе въ полубаснословномъ, полуисторическомъ кругу народной жизни, обозначенномъ преданіемъ вѣка героическаго; однако и здѣсь личность человѣка не освобождается еще отъ вліянія постороннаго, именно отъ вліянія народнаго взгляда на жизнь, выразившагося въ сказаніи эпическомъ. Этотъ видъ драмы назовемъ *драмою историческою.*

Наконецъ, съ наступленіемъ вѣка позднѣйшей гражданственности, появляется драма съ характерами чистоличными, внѣ вліянія преданій вѣка героическаго. Этотъ послѣдній видъ драмы назовемъ *драмою гражданскою* (а).

(а) Лучшіе источники для теоріи поэзіи драматической заключаются въ сочиненіяхъ: *Aristotelis* de Arte Poetica Liber cum commentariis Godofredi Hermanni. Lipsiæ, 1802; *Lessing's* Hamburgische Dramaturgie. Hamburg, 1767—68; *A. W. Schlegel's* Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. Heidelberg, 1809—11. Замѣчательны также сочиненія *L. Tieck's* dramaturgische Blätter, Bresslau, 1826 и *St-Marc Girardin* Cours de Litterature dramatique ou de l'usage des Passions dans le Drame. Въ книгѣ *Жанъ-Поля* Vorschule der Aesthetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit, Tübingen, 1813, разсѣяно много превосходныхъ мыслей о существѣ драмы и въ особенности о характерахъ. Изъ отечественныхъ писателей *Давыдовъ* изложилъ въ системѣ теорію драмы въ XLVI Чт. IV. въ Курсѣ Чтеній о Словесности. Москва, 1838; *Шевыревъ* въ различныхъ мѣстахъ своей Теоріи Поэзіи въ истор. развитіи у древ. и нов. народовъ. Москва, 1836, при разборѣ замѣчательнѣйшихъ Эстетикъ.

A. ФОРМЫ И ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕ-ВОСТОЧНОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ.

КИТАЙСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ.

Отсутствіе древнихъ памятниковъ драматической поэзіи въ Китаѣ можетъ быть приписано, кромѣ историческихъ переворотовъ, среди которыхъ исчезли литература и прежнее общественное устройство Китая, еще и тому обстоятельству, что не у каждаго народа развиваются въ равной мѣрѣ всѣ роды поэзіи. Одинъ народъ обладаетъ богатствомъ лирическихъ пѣснопѣній, но не имѣетъ оригинальныхъ произведеній въ эпическомъ родѣ, потому что вліяніе неблагопріятныхъ историческихъ обстоятельствъ разрушило прекрасный міръ народнаго сказанія; другой имѣетъ лиру и эпосъ, но бѣденъ памятниками драмы: или потому, что жизнь общественная не способствовала ея развитію, какъ напр. въ Турціи и Персіи; или потому, что вліяніе чужихъ образцовъ подавило развитіе формъ народнаго искусства, какъ у Римлянъ. Не было ли, по одной изъ этихъ причинъ, драмы и въ древнемъ Китаѣ, или только памятники ея не дошли до насъ, мы не знаемъ; но то несомнѣнно, что драматическія произведенія, составляющія репертуаръ нынѣшняго Китайскаго театра, не могутъ служить намъ образцами древне-Китайскаго драматическаго искусства.

Устройство театра.

Внѣшнее устройство театра и искусство актеровъ въ Китаѣ находятся въ самомъ жалкомъ состояніи. Отсутствіе постояннаго театра уже само по себѣ доказы-

ваетъ величайшій упадокъ драматическаго искусства. Труппы странствующихъ актеровъ даютъ свои представленія по большей части въ сараяхъ, построенныхъ наскоро для этой цѣли. Сцена въ одно и то же время представляетъ и внутренность дома, и площадь, и поле битвы. Бѣдность сценическихъ пособій и недостатки въ искусствѣ машиниста и декоратора актеры пополняютъ различными тѣлодвиженіями. Такъ напр. когда, по ходу піесы, слѣдуетъ отворить двери, а дверей на сценѣ нѣтъ, тогда актеръ дѣлаетъ руками движеніе, будто растворяетъ дверь; точно также особымъ тѣлодвиженіемъ онъ даетъ знать публикѣ, что его должно считать сидящимъ верхомъ на лошади, и т. п. Актеры натираютъ себѣ лице бѣлою, желтою, красною и черною красками; музыка оркестра на сценѣ и хоръ пѣвцовъ за сценою не превышаютъ искусства актеровъ, машиниста и декоратора. Когда двѣ враждующія партіи вступаютъ въ битву, тогда театръ оглашается самымъ ужаснымъ крикомъ, стукомъ и громомъ Китайской музыки, и сцена наполняется страшными масками.

Всѣ театральныя произведенія Китайской литературы могутъ быть раздѣлены на два рода: на піесы историческія и на фарсы.

Піесы историческія.

Піесы историческія обыкновенно обнимаютъ всю исторію героя, со дня его рожденія до самой смерти. Въ одно и то же представленіе, Китайская публика видитъ какъ герой драмы проходитъ курсъ положеннаго въ Китаѣ ученія, какъ потомъ экзаменуется и получаетъ ученую степень, какъ избирается предводителемъ войска, разбиваетъ враговъ и умираетъ. Въ этой пестрой картинѣ различныхъ событій нѣтъ не только единства времени и мѣста, но даже и единства дѣйствія.

Историческая піеса, подъ заглавіемъ: *Портретъ*, есть одна изъ лучшихъ и извѣстнѣйшихъ въ этомъ родѣ. Содержаніе ея слѣдующее: Императоръ поднебесной Имперіи отдыхаетъ на лаврахъ, пожатыхъ имъ въ недавно совершенномъ походѣ; но для счастія его мало славы героя: онъ изнываетъ въ тоскѣ по суженой красавицѣ, въ существованіи которой увѣряетъ его какое-то предсказаніе, а еще болѣе внутренній голосъ сердца. Министръ-любимецъ получаетъ повелѣніе отыскать чудную красавицу, суженую Императора; находитъ, но самъ плѣняется ею, и обманываетъ Императора, послав ему портреты другихъ красавицъ. Наконецъ плутни Министра открываются; обличенный въ коварномъ умыслѣ, онъ спасается бѣгствомъ въ Монголію.

Фарсы. Китайскіе фарсы состоятъ изъ грубыхъ комическихъ сценъ и плоскихъ шутокъ, равно оскорбительныхъ какъ для нравственнаго чувства, такъ и для эстетическаго вкуса. Въ нихъ мы не находимъ ни того вѣрнаго изображенія жизни общественной, ни той искусно веденной интриги, которыя составляютъ прелесть комедіи Европейской и вообще комедіи, въ ея болѣе развитыхъ и совершенныхъ видахъ (a).

ФОРМЫ И ПАМЯТНИКИ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗІИ ДРЕВНИХЪ ИНДІЙЦЕВЪ.

Устройство Индійскаго театра. Мы не имѣемъ точныхъ и подробныхъ свѣдѣній объ устройствѣ Индійскаго театра. Извѣстно только, что сцена отдѣлялась отъ зрителей или ширмой, или занавѣ-

(a) Asiat. Magasin. B. I.

сомъ, и что на сценѣ, стояли троны, сѣдалища, появлялись колесницы, запряженныя живыми животными, употреблялись машины.

Къ сценическимъ пособіямъ Индійскаго театра, составляющимъ оригинальную черту его устройства, должны быть отнесены два лица, находившіяся постоянно на сценѣ; но не принадлежавшія къ числу дѣйствующихъ лицъ драмы: *Вишкамба* и *Правесака.* Вишкамба объяснялъ зрителямъ событія, случившіяся въ промежуткахъ между двумя явленіями или двумя дѣйствіями; Правесака объяснялъ перемѣны декораціи и соотвѣтствующія имъ перемѣны мѣстъ дѣйствія.

Составъ Индійской драмы.

Индійскіе ученые оставили намъ множество сочиненій о драматическомъ искусствѣ. Правила и наставленія Индійскихъ теоретиковъ такъ подробны и точны, что по нимъ можно составить Индійскую драму, подобно тому, какъ можно написать хрію, по правиламъ схоластической реторики.

Всякое представленіе начинается обыкновенно прологомъ, состоящимъ изъ двухъ частей: изъ молитвы, въ которой призывается благословеніе Небесъ на собравшихся въ театрѣ зрителей, и изъ краткаго извѣстія о сочинителѣ драмы, объ актерахъ и о сюжетѣ піесы. Въ прологѣ участвуютъ два лица: актеръ и содержатель труппы. Этотъ послѣдній, къ свѣдѣніямъ необходимымъ для уразумѣнія піесы, прибавляетъ обыкновенно и вѣжливое обращеніе къ публикѣ, стараясь снискать ея благосклонность. Въ слѣдующемъ за прологомъ дѣйствіи (анкамука) зрители ближе знакомятся съ характерами дѣйствующихъ лицъ; собственно же завязка драмы начинается только со втораго дѣйствія. Представленіе оканчивается такъ, какъ и началось—молитвою, произноси-

мою всѣми главными дѣйствующими лицами піесы вмѣстѣ. Число дѣйствій, смотря по роду драмы, различно: въ піесахъ содержанія важнаго, соотвѣтствующихъ нашимъ трагедіямъ, дѣйствій должно быть не менѣе пяти и не болѣе десяти; въ піесахъ содержанія менѣе важнаго, соотвѣтствующихъ нашимъ водевилямъ, опереттамъ и лирическимъ сценамъ, можетъ быть и одно только дѣйствіе.

Индійскія драмы писались вообще прозою; однако въ одушевленныхъ разсказахъ и въ выраженіи страстныхъ движеній духа проза уступала мѣсто стихамъ. Къ особенностямъ изложенія Индійской драмы должно отнести и то, что различныя касты и званія употребляютъ на сценѣ различныя нарѣчія: герой драмы и важнѣйшія лица кастъ благородныхъ говорятъ по Санскритски; женщины и второстепенныя лица, хотя и кастъ благородныхъ, употребляютъ нарѣчіе Санскритскаго языка — Пракрита. Слуги и охотники имѣютъ свои особыя нарѣчія.

Виды Индійской драмы.

Драма Индійская раздѣляется на два вида: *на рупаку*, или собственно драму и *упарупаку*, или драму меньшаго объема. Рупака имѣетъ десять подраздѣленій; упарупака — восемнадцать. Подраздѣленія эти не представляютъ никакихъ существенныхъ особенностей, и основаны по большей части или на различіи въ числѣ дѣйствій, или на различіи въ происхожденіи героя и героини. Важнѣйшія изъ видоизмѣненій рупаки суть слѣдующія: 1) *Натака* — совершенѣйшій видъ драмы. Предметъ ея серіозенъ; всѣ дѣйствующія въ ней лица принадлежатъ къ кастамъ благороднымъ; герой ея — всегда монархъ или полубогъ; основная страсть — любовь или героизмъ; дѣйствій въ ней не менѣе пяти и не болѣе десяти; каждое дѣйствіе обнимаетъ событіе только однѣхъ сутокъ. 2) *Пракарана* отличается отъ натаки со-

держаніемъ, заимствованнымъ изъ жизни обыкновенной; однако, и въ пракаранѣ дѣйствующія лица должны принадлежать только къ благороднымъ кастамъ: герой пракараны — министръ, вождь, браминъ.

Между 18 видами упарупаки особенно замѣчательны: 1) *Натія – Сарака.* Это опера – балетъ, въ одномъ дѣйствіи, состоящемъ, кромѣ интриги, изъ танцевъ и пѣнія. 2) *Утатія,* волшебная опера, содержанія баснословнаго. Словомъ, между 28 видами Индійской драмы мы найдемъ всѣ видоизмѣненія драмы классической и новѣйшей Европейской. Въ ней есть своего рода трагедіи, комедіи, драмы сатирическія, опера большая, оперетта, опера – балетъ, опера волшебная, мелодрама, водевиль и проч.

Герой и другія лица Индійской драмы.

Такъ какъ любовь составляетъ главную тему почти всякой Индійской драмы, то различіе между характерами героевъ драмы основано Индійскими теоретиками на различіи въ характерѣ и степени этой страсти. Вообще, герой драмы — *наяка* долженъ быть молодъ, красивъ, любезенъ, щедръ, храбръ, образованъ и принадлежать къ одной изъ благородныхъ кастъ. Этотъ общій типъ героя имѣетъ въ піитикахъ Индійскихъ нѣсколько главныхъ измѣненій: 48 видовъ и 148 новыхъ подраздѣленій. Главные роды характера героя драмы суть слѣдующіе: *Лялита* — герой съ характеромъ живымъ, веселымъ и легкомысленнымъ; *Санта* — герой великодушный и добродѣтельный; *Дородата* — гордый, но твердый и благонамѣренный; *Удата* — пылкій и честолюбивый. Въ исчисленіи характеровъ героинь соблюдена такая же точность и подробность. Кромѣ характеровъ героя и героини, въ Индійской драмѣ есть еще нѣсколько другихъ опредѣленныхъ характеровъ, которые, подобно маскамъ народ-

нато Италіанскаго театра, составляютъ ея неизмѣнную принадлежность. Къ числу такихъ неизмѣнныхъ характеровъ Индійской драмы принадлежатъ между прочимъ: *Вита* и *Видушака*. *Вита* — родъ домашняго поэта и музыканта, артистъ, посвятившій свое дарованіе вельможѣ-покровителю. *Видушака*—придворный шутъ, смѣсь лукавства и простоты. Онъ высоко цѣнитъ всѣ чувственныя наслажденія и не гонится за призраками чести и героизма. Шутки его бываютъ забавны, но почти всегда плоски. Лицо это хотя и принадлежитъ къ свитѣ героя, однако, подобно Витѣ, не слуга его, а родъ компаніона, который развеселяетъ и смѣшитъ своего покровителя. Странно, что роль эту въ драмѣ Индійской играетъ почти всегда браминъ.

Замѣчательнѣйшіе памятники Индійской драматической поэзіи.

Нѣкоторые полагаютъ, что Индійцы драматическую форму поэзіи заимствовали отъ Грековъ въ то время, когда побѣды Александра Македонскаго распространили Греческую образованность почти по всему тогда извѣстному міру. Мнѣніе это, кажется, несправедливо. Драма могла сама собою возникнуть и въ Индіи, по тѣмъ же самымъ причинамъ, по которымъ она возникла въ Греціи и по которымъ возникаетъ вездѣ, гдѣ развитію ея не мѣшаетъ вліяніе неблагопріятныхъ обстоятельствъ. Причины эти скрываются какъ въ самой сущности поэзіи, такъ и въ тѣхъ религіозныхъ и общественныхъ обрядахъ, которыя, имѣя видъ драматическаго представленія, способствуютъ появленію драмы. Есть свидѣтельства, что въ Индіи первые опыты драматической поэзіи состояли изъ представленій, соединенныхъ съ музыкою и танцами — въ родѣ нашихъ хороводныхъ пѣсенъ — и что представленія эти имѣли религіозную цѣль и религіозный характеръ. Мы не можемъ слѣдить за постепеннымъ

развитіемъ драматическаго искусства Индіи, потому что и древнѣйшіе изъ извѣстныхъ намъ памятниковъ этого искусства принадлежатъ уже времени полнаго развитія Индійской словесности, при Викромадитіи, знаменитомъ царѣ — покровителѣ наукъ и искусствъ. Калидасѣ — превосходнѣйшему изъ поэтовъ вѣка Викромадитіи — приписываются три драмы: *Сакунтала*, *Викраморвасы* и *Малявикагнимитра*.

Содержаніе Сакунталы слѣдующее. Сакунтала, дочь Индійскаго царя и небесной нимфы, воспитывалась въ священной рощѣ, у одного благочестиваго отшельника. Царь Душанта охотясь, проникаетъ въ священную рощу, встрѣчаетъ Сакунталу, плѣняется ея дѣтскою чистотою и, посредствомъ нѣжной переписки въ стихахъ, открывается ей въ любви. Вслѣдъ за объясненіемъ, нѣжная чета соединяется бракомъ, по обрядамъ Гандарвы. Въ это время случилось одному пилигриму искать гостепріимства въ обители Сакунталы. По несчастію, Сакунтала, занятая своею любовію, не оказала благочестивому страннику должнаго вниманія и навлекла тѣмъ на себя его проклятіе, въ слѣдствіе котораго должна потерять подаренный ей супругомъ перстень и быть забыта имъ до тѣхъ поръ, пока онъ вновь не увидитъ потерянnаго перстня. Какое-то важное торжество требуетъ присутствія Душанты въ столицѣ, и онъ удаляется, давъ обѣщаніе Сакунталѣ чрезъ три дня прислать за нею своихъ вельможъ. Положенный срокъ уже давно прошелъ, а посолы царскіе не являются. Сакунтала купаясь, потеряла перстень — и царь позабылъ свою супругу и все то, что случилось съ нимъ въ священной рощѣ. Однако правленіе и блескъ Двора ему въ тягость; онъ груститъ, хотя и не знаетъ причины своей грусти. Послѣ долгаго

Сакунтала.

и тщетнаго ожиданія, Сакунтала рѣшается оставить свое убѣжище и итти отыскивать любезнаго супруга. Нельзя представить ничего трогательнѣе и нѣжнѣе прощанія Сакунталы съ мѣстами, гдѣ провела свою юность, съ любимыми цвѣтками и птичками, которыя такъ долго составляли единственный предметъ ея заботливости. Увидѣвъ Сакунталу, царь не узналъ ее, и только удивился красотѣ ея.

Тогда Сакунтала вспомнила проклятіе пилигрима и съ ужасомъ замѣтила, что потеряла завѣтный перстень. Благочестивый жрецъ, тронутый отчаяніемъ оставленной супруги, даетъ ей у себя убѣжище, и вслѣдъ за тѣмъ мать Сакунталы переноситъ ее въ небесную обитель — Индійскій Олимпъ. Между тѣмъ бѣдный рыбакъ, нашедши во внутренности пойманной имъ рыбы, дорогой перстень, предлагаетъ одному изъ придворныхъ купить его. Придворный, узнавъ царскій перстень, арестуетъ рыбака, а перстень представляетъ царю. Видъ перстня возвратилъ Душантѣ память прошедшаго. На ниспосланной ему колесницѣ Индры, онъ спѣшитъ въ предѣлы небеснаго града, находитъ тамъ свою супругу и дитя, и возвращается съ ними на землю.

Хотя въ этомъ краткомъ очеркѣ одного содержанія піесы исчезаютъ тѣ красоты ея, которыя заставили Гёте сказать объ Сакунталѣ:

›Willst du die Blüthe des frühern, die Früchte des späteren Jahres,
›Willst du, was reizt und entzückt, willst du, was sättigt und nährt,
›Willst du den Himmel, die Erde mit Einem Nahmen begreifen —
›Nenn' ich Sakontala dir, und so ist Alles gesagt.‹

Однако и по одному содержанію Сакунталы мы можемъ заключить о ея господствующемъ характерѣ. Это поэтическая картина внѣшней стороны жизни, непроникнутая мыслію о жизни. Здѣсь мы не замѣчаемъ ни идеи рока, которая господствуетъ въ развитіи драмы Греческой, ни идеи чести, которая составляетъ душу драмы Испанской; словомъ, въ этой роскошной картинѣ Индійской жизни мы не замѣчаемъ общаго нравственнаго взгляда на значеніе жизни, составляющаго необходимое условіе болѣе развитыхъ и совершенныхъ видовъ драматическаго искусства (a).

Другая драма Калидасы: *Викрама и Урвази* или герой и нимфа, принадлежитъ къ тому виду упарупаки, который въ піитикахъ Индійскихъ извѣстенъ подъ именемъ *тротаки* и котораго отличительная черта состоитъ въ содержаніи, представляющемъ смѣсь миѳологіи съ исторіею. Сюжетъ Викраморвази — любовь прекрасной нимфы – Урвази и царя Пуруравы; поэтому и самое дѣйствіе піесы происходитъ то на Индійскомъ Олимпѣ, то въ царской столицѣ. Викраморвази имѣетъ большое сходство съ Сакунталой: въ обѣихъ то же полубаснословное содержаніе, та же роскошь картинъ и описаній, та же нѣжность и искренность чувствъ и то же изящество слога (b).

Кромѣ этихъ двухъ героическихъ драмъ, Калидасѣ приписывается еще одна драма въ 5-ти дѣйствіяхъ, содержанія гражданскаго, подъ заглавіемъ *Агнимитра и Малявика*. Сюжетъ ея взятъ изъ исторіи царя Агнимитра, жившаго во 2-мъ столѣтіи до Р. Х. Судя однако

(a) *Fr. Schlegel's* Sämmtl. Werke. Bd. I.

(b) *Rosenkrans* Handb. ein. allg. Gesch. der Poesie. Bd. I.

по нравамъ, представленнымъ въ этой піесѣ, должно полагать, что она была написана не раньше десятаго или одиннадцатаго вѣка послѣ Р. Хр.

Послѣ драматическихъ произведеній Калидасы, первое по древности мѣсто принадлежитъ драмѣ въ десяти дѣйствіяхъ, подъ заглавіемъ: *Мрихчхакатц*. Драма эта въ высшей степени интересна и по художественному своему достоинству, и по самому содержанію, заимствованному изъ жизни гражданской древней Индіи.

Мрихчхакати. Герой драмы — Харудатъ, благородный браминъ, добрый мужъ и заботливый отецъ семейства. Въ одномъ только можно его упрекнуть, и то болѣе по нашимъ понятіямъ, — въ его любви къ прекрасной Вазантасенѣ. Но любовь эта чиста и возвышенна, и даже законная супруга Харудата не находитъ въ ней ничего предосудительнаго. Въ слѣдствіе своей непомѣрной щедрости, Харудатъ обѣднѣлъ; всѣ друзья оставляютъ его, и только Майтреясъ, жрецъ съ ограниченнымъ умомъ, но честнымъ и правдивымъ характеромъ, не измѣняетъ ему. Съ неподражаемымъ искусствомъ представленъ въ драмѣ контрастъ между характеромъ Харудата и Майтреяса. Ограниченный умъ, обыкновенный образъ мыслей, грубыя чувства Майтреяса, еще рѣзче даютъ намъ замѣтить восторженное благородство, мечтательный характеръ и нѣжность чувствованій Харудата. Вазантасена — весія, Индійская гетера, женщина съ блестящими дарованіями, нѣжными чувствами, воспитанная, богатая, любитъ Харудата и ненавидитъ Санстанаку, царскаго шурина, который употребляетъ всѣ средства, даже низость и лукавство, чтобы пріобрѣсть ея взаимность. Санстанака—типъ развратнаго, бездушнаго эгоиста и хвастуна: онъ помѣшанъ на своемъ родствѣ съ царемъ, на своей свѣт-

скости и благовоспитанности. Чтобы блеснуть ученостью онъ приводитъ мѣста изъ древнихъ эпическихъ поэмъ, но въ своихъ цитатахъ всегда перепутаетъ лица и факты. Такимъ образомъ завязку піесы составляетъ борьба благородной любви Харудата и Вазантасены съ низкою страстью и интригами Санстанаки. Санстанака взводитъ на Харудата все новыя преступленія и, пользуясь обстоятельствами, всякій разъ болѣе заподозрѣваетъ его поведеніе въ глазахъ правительства. Слѣдующее обстоятельство подаетъ поводъ къ развязкѣ піесы. Аріяка, мятежникъ, домогавшійся престола, уходитъ отъ своихъ преслѣдователей въ колесницѣ, приготовленной для Вазантасены, которая намѣрена была отправиться на свиданіе съ Харудатомъ. Вазантасена въ суматохѣ, произведенной бѣгствомъ Аріяки, попадаетъ въ экипажъ Санстанаки. Санстанака овладѣваетъ Вазантасеной, а Харудата обвиняетъ какъ ея убійцу. Судъ, повѣривъ доносу Санстанаки, приговариваетъ Харудата къ смерти. Уже Харудатъ былъ приведенъ на мѣсто казни, уже палачъ занесъ руку, какъ вдругъ дѣла принимаютъ другой оборотъ. Вазантасена, получивъ свободу, спѣшитъ оправдать Харудата; Аріяка же, достигшій дѣйствительно царской власти, осыпаетъ его милостями. Добрый браминъ, осчастливленный милостями царя и любовью Вазантасены, прощаетъ Санстанакѣ его коварство.

Піеса эта приписывается Судракѣ, который, какъ полагаютъ, жилъ около временъ Р. Х. Стиль ея, въ сравненіи съ нѣжнымъ и роскошнымъ стилемъ драмы Калидасы, представляется нѣсколько грубымъ и суровымъ, что подало поводъ думать, будто Мриххакати была написана гораздо прежде драмъ Калидасы. Но содержаніе ея, взятое изъ нравовъ общества, уже слиш-

конъ удалившагося отъ временъ первоначальной простоты, доказываетъ противное. Остальные изъ извѣстныхъ намъ памятниковъ драматической поэзіи Индіи, какъ напр. три драмы славнаго поэта *Бавабути*, очень замѣчательная комедія въ шести дѣйствіяхъ подъ заглавіемъ *Ретнавали*, политическая драма *Мудра Ракшаса*, драмы сатирическія, къ числу которыхъ принадлежитъ знаменитая *Прабодахандродая*, осмѣивающая въ аллегорическихъ лицахъ различныя системы Индійской религіи и философіи, и фарсы, представляющіе оригинальную смѣсь разсказа съ діалогомъ, были сочинены во времена далеко позднѣйшія, именно не раньше 8-го столѣтія послѣ Р. Х. (а).

Б. ФОРМЫ И ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕКЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗІИ.

ГРЕЧЕСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ.

Начало Греческой поэзіи.

Намъ только отчасти извѣстна исторія Греческой драмы: мы имѣемъ нѣкоторыя свѣдѣнія объ ея древнѣйшемъ, но уже искусственномъ (б) состояніи у Ѳесписа,

---

(а) *Rosenkranz* Handb. einer allg. Gesch. der Poesie Bd. I.

(б) Подъ именемъ поэзіи народной, или національной чаще всего понимаютъ у насъ поэзію, сообразную съ художественнымъ геніемъ народа, а подъ именемъ поэзіи искусственной—поэзію, лишенную народнаго характера, безжизненную копію чужихъ образцовъ. Но эти же самыя выраженія „поэзія народная“ и „поэзія искусства“ (Volkspoesie, Kunstpoesie) могутъ быть употреблены еще и въ другомъ смыслѣ: именно, поэзія народная—въ смыслѣ поэзіи, существующей въ устахъ народа, какъ безотчетная импровизація простыхъ, безыскуственныхъ пѣвцовъ его; поэзія искус-

Фриниха, Сузаріона. До насъ дошли превосходнѣйшіе памятники ея окончательнаго развитія; но намъ совершенно неизвѣстно ея первоначальное, народное состояніе, то состояніе, въ которомъ она существовала болѣе какъ обрядъ религіозный и народная забава, нежели какъ особый самостоятельный родъ изящнаго искусства. Если бы намъ вполнѣ былъ извѣстенъ древнѣйшій періодъ Греческой драмы и еслибы кромѣ того мы знали какъ совершился переходъ ея отъ состоянія народнаго къ искусственному; то не только могли бы начертать болѣе полную картину ея историческаго развитія, но успѣли бы пояснить себѣ многое и въ самой теоріи драмы: потому что ни одна поэзія не развивалась такъ свободно, такъ сообразно съ всеобщими законами искусства, какъ поэзія Греческая.

Желая хотя приблизительно объяснить когда и какъ положена была основа Греческой драмѣ, поражающей насъ величіемъ и красотою позднѣйшихъ формъ своихъ, мы припомнимъ себѣ замѣчаніе, высказанное нами въ теоріи поэзіи драматической. На появленіе и развитіе драмы у извѣстнаго народа имѣютъ вліяніе два начала: начало внутреннее, заключающееся въ самомъ стремленіи искусства развиваться въ формахъ болѣе и болѣе совершен-

ственная—въ смыслѣ поэзіи позднѣйшей, книжной, обработываемой трудами просвѣщенныхъ художниковъ. Произведенія этой послѣдней, какъ ни обдуманно ихъ содержаніе и какъ ни тщательна отдѣлка, могутъ быть однако въ высшей степени и народныя, т. е. сообразны съ художественнымъ геніемъ народа. Поэзія искусственная лишена народнаго характера только тамъ, гдѣ она развилась не изъ народной, а по образцамъ иноземнымъ. Примѣръ такой ненародности представляетъ намъ искусственная поэзія Рима и Европы во времена классицизма. Искусственная же поэзія напр. Греціи никогда не теряла своей народности, потому что никогда не переставала быть изящнѣйшимъ, художественнымъ довершеніемъ поэзіи народной.

ныхъ, и начало внѣшнее, состоящее въ историческихъ обстоятельствахъ, которыя вызываютъ искусство на поприще общественнаго развитія. Что касается до Греческой драмы, то кажется, что внѣшнее историческое ея начало заключалось въ религіозныхъ празднествахъ въ честь Діониса, или Вакха.

Почти у всѣхъ народовъ мы находимъ религіозные обряды и игры, которые будучи соединены съ пѣніемъ и пляскою, имѣютъ видъ драматическаго представленія. Такъ-какъ религіозные миѳы язычниковъ суть по большей части олицетворенія силъ и явленій природы; то уже и по этой причинѣ въ миѳологіяхъ различныхъ народовъ мы встрѣчаемъ много общаго, много миѳовъ и сказаній, которые, не смотря на различіе въ подробностяхъ, выражаютъ одну и ту же идею, взятую изъ одного общаго источника—изъ жизни природы. Къ числу такихъ всеобщихъ миѳовъ принадлежитъ въ особенности миѳъ о концѣ одного солнечнаго года и о возобновленіи силъ природы, съ наступленіемъ другаго. Конецъ стараго года въ февралѣ и начало новаго въ мартѣ, эти всеобщія, неизмѣнныя явленія въ жизни природы, были почти вездѣ олицетворены фантазіею народовъ и перенесены въ ихъ миѳологію. Египетскіе Озирисъ и Изида, Римскій Янусъ, выражали, кажется, не что другое, какъ олицетворенія главнѣйшихъ моментовъ солнечнаго года — его конца и начала. Время перваго изъ этихъ явленій, время кончины солнечнаго года, было временемъ печали и сѣтованія, встрѣчалось въ постѣ и молитвѣ, сопровождалось обрядами серіознаго и торжественнаго характера; время втораго явленія, время начала новаго года въ жизни природы, было временемъ радости, встрѣчалось съ восторгами веселья, сопровождалось обрядами веселаго и шут-

ливаго характера. Въ мнѣ о возрожденіи природы весною почти вездѣ мы находимъ и выраженіе мысли о мирѣ, любви, дарахъ земледѣлія и винодѣлія, потому что съ наступленіемъ весны, жизнь природы возобновляется. Такъ Римскій Янусъ—богъ солнца—былъ вмѣстѣ и богъ мира; такъ въ самомъ названіи Славянскихъ божествъ: Ладъ и Ладо, которыя имѣютъ много сходнаго съ Египетскими Озирисомъ и Изидою, съ Римскими Яномъ и Яною, выражается понятіе о любви и мирѣ.

Кажется, что и Греческій Вакхъ, подобно Египетскому Озирису и Римскому Янусу, былъ тоже олицетворенное выраженіе мысли о концѣ и началѣ солнечнаго года (а).

На одномъ изъ Вакховыхъ празднествъ, предъ вступленіемъ солнца въ знакъ Овна, временемъ печали и сѣтованія, пѣлись пѣсни торжественнаго и важнаго характера — диѳирамбы; на другомъ, когда солнце уже вступило въ знакъ Овна, и новый годъ жизни природы начался, — пѣсни восторженной радости, пѣсни фаллическія. Диѳирамбы сопровождались торжественными движеніями поющихъ хоровъ и поэтическими разсказами о подвигахъ и благодѣяніяхъ Вакха; пѣсни фаллическія — маскарадомъ и фарсами. Диѳирамбы и пѣсни фаллическія, повѣствованія характера серіознаго и фарсы, были та почва, на которой возникло драматическое искусство

(а) Предположеніе это подтверждается 1) временемъ Вакханалій, празднуемыхъ предъ наступленіемъ фазовъ солнечнаго года, 2) сходствомъ сказанія о Вакхѣ съ сказаніями объ Озирисѣ и Янусѣ, 3) самыми изображеніями Вакха, въ которыхъ онъ, подобно Римскому Янусу, представлялся съ двумя лицами: съ лицемъ старика и съ лицемъ юноши, и т. п.

Греціи и съ теченіемъ времени развилось въ двухъ формахъ: въ формѣ трагедіи и въ формѣ комедіи (а).

(а) Слово трагедія происходитъ отъ словъ „τράγος," козелъ и „ᾠδή" пѣснь, и по-Русски можетъ быть переведено словомъ козлопѣніе, пѣсня козла. Пѣсни, распѣваемыя при отправленіи Вакховыхъ празднествъ, были названы трагедіями (козлиными пѣснями) потому — что козелъ, какъ символъ любострастія, посвящался Вакху, или, какъ обыкновенно говорятъ, потому что козелъ былъ наградой пѣвца, сочинившаго лучшій дивирамбъ для предстоящаго Вакхова празднества: „Nam incensis jam altaribus et admoto hirco, id genus carminis, quod sacer chorus reddebat Libero patri, tragœdia dicebatur." Это символическое назначеніе козла, при отправленіи извѣстнаго народнаго религіознаго обряда, сопровождаемаго переряженіемъ и хороводами, встрѣчаемъ не у однихъ только Грековъ. Такъ въ нѣкоторыхъ областяхъ Россіи и до нашихъ дней сохранился обычай „ходить съ козою, играть козу." Не входя здѣсь въ объясненіе значенія и происхожденія этого обычая, мы воспользуемся имъ только какъ подтвержденіемъ возможности подобнаго же обычая у Грековъ и какъ доказательствомъ, что слово трагедія (козлопѣніе), имѣя основу своего значенія въ обычаѣ народномъ, не такъ нелѣпо, какъ могло бы показаться съ перваго разу. Никому вѣроятно не покажется страннымъ, если бы Русскій обычай — ходить на святкахъ съ козою, стали называть игрою козла, а пѣсни, распѣваемыя при этомъ случаѣ, — пѣснями о козлѣ; такъ точно и древнимъ Грекамъ ничуть не казалось страннымъ, что пѣсни, распѣваемыя при совершеніи Вакхова обряда, назывались трагедіями и что драма, развившаяся изъ этихъ пѣсенъ, удержала свое старинное названіе трагедіи (козлопѣнія).

Слово комедія, по одному мнѣнію, происходитъ отъ „κῶμος" пированіе, которымъ сопровождались Діонисіи или Вакханаліи, празднуемыя при началѣ новаго солнечнаго года и „ᾠδή" пѣсня; по другому существовавшему уже и во времена классической древности, отъ „κώμη" село, поле, и „ᾠδή" пѣсня. Оба эти словопроизводства равно согласны съ самою сущностію комедіи: какъ почти у всѣхъ язычниковъ, такъ и у Грековъ, одни изъ религіозныхъ обрядовъ совершались внутри храмовъ, въ городахъ; другіе — внѣ предѣловъ города, въ рощахъ, на холмахъ, на берегахъ рѣкъ и на поляхъ. Вѣроятно Діонисіи характера важнаго, давшія начало трагедіямъ, праздноуемы были въ городахъ, въ слѣдствіе чего и названы были городскими; напротивъ того, другія Діонисіи (изъ которыхъ развилась комедія) совершались внѣ предѣловъ города, на поляхъ, почему

Постараемся теперь сколько нибудь объяснить, какъ совершалось это развитіе простыхъ пѣсенъ въ прекраснѣйшія произведенія драмы.

Быть можетъ дивирамбы заключали въ себѣ не только изъявленія религіозныхъ чувствъ поэта; но и разсказы о подвигахъ и благодѣяніяхъ Вакха. Когда пѣвцы, повинуясь невольнымъ внушеніямъ искусства, стали пѣніе сопровождать мимикою, тогда разсказы эти могли принять драматическую форму и такимъ образомъ изъ самыхъ же дивирамбовъ могли со временемъ развиться содержаніе и форма трагедіи. Должно однако полагать, что не изъ дивирамбовъ возникла трагедія: она возникла изъ повѣствованій о подвигахъ Вакха, которые разсказываемы были въ промежуткахъ между поющими хорами. Справедливость этого послѣдняго мнѣнія доказывается уже и тѣмъ, что хоры Греческой трагедіи не слились съ самымъ содержаніемъ піэсы, но всегда составляли отдѣльную часть ея. Состоя первоначально изъ хоровъ и повѣствованій, художественная часть Вакхова обряда по мѣрѣ успѣховъ просвѣщенія, съ каждымъ новымъ празднествомъ, все болѣе и болѣе совер-

---

и названы были сельскими, или полевыми Діонисіями, а пѣсни, которыми они сопровождались, — комедіями, т. е. сельскими, полевыми пѣснями. Но необходимую принадлежность этихъ послѣднихъ Діонисій составлялъ „κῶμος“ пиръ, на которомъ между прочимъ распѣвались пѣсни, послужившія основой комедій, и которыя потому могли быть названы комедіями, т. е. пѣснями, распѣваемыми на Вакхическихъ пирахъ, во время полевыхъ Діонисій. Это послѣднее объясненіе кажется вѣрнѣе, по-крайней-мѣрѣ оно принято лучшими изъ новѣйшихъ филологовъ. Какое бы ни было впрочемъ происхожденіе словъ: трагедія и комедія, — несомнѣннымъ остается, что этими словами назывались прежде пѣсни, распѣваемыя на Вакховыхъ празднествахъ, а потомъ стали называться драматическія произведенія, развившіяся изъ этихъ пѣсенъ.

шенствовалась, все болѣе и болѣе получала (какъ сказано о дивирамбахъ Аріона) трагическій, т. е., драматическій характеръ. Наконецъ явился человѣкъ, который хоры и повѣствованія Вакховыхъ празднествъ перенесъ изъ круга религіозныхъ обрядовъ въ область изящнаго искусства, жертвенникъ замѣнилъ сценой, и въ представленіяхъ своихъ идею религіозную подчинилъ, такъ сказать, идеѣ художественной. Этотъ человѣкъ былъ Ѳесписъ. Что же сдѣлалъ Ѳесписъ для Греческой трагедіи? Во-первыхъ, Ѳесписъ если не изобрѣлъ, то по-крайней-мѣрѣ развилъ и усовершенствовалъ повѣствованія, разсказываемыя въ промежуткахъ между поющими хорами. Онъ далъ имъ драматическую форму, замѣнивъ въ нихъ разскащика актеромъ. Такимъ образомъ, драматическое изложеніе миѳа, если и не получило еще въ представленіяхъ Ѳесписа рѣшительнаго перевѣса надъ хорами, то по-крайней-мѣрѣ получило возможность совершенно отдѣльнаго отъ хоровъ развитія, которое со временемъ могло даже восторжествовать надъ хорами, тогда какъ до Ѳесписа одни хоры составляли главное. Во-вторыхъ, Ѳесписъ для своихъ представленій сталъ избирать сюжеты не только изъ круга сказаній о Вакхѣ, но вообще изъ миѳологіи и даже изъ исторіи. Поэтому и самые хоры, будучи выраженіемъ чувствъ и впечатлѣній, внушаемыхъ содержаніемъ драмы, получили новый характеръ. Пѣсни въ честь Вакха стали вообще пѣснями, которыхъ содержаніе зависѣло отъ хода и характера событій, представляемыхъ на сценѣ, или другими словами: хоры Вакхическіе стали хорами драматическими. Въ третьихъ, до Ѳесписа жертвенный столъ былъ, такъ сказать, сценой Вакхическихъ обрядовъ и представленій. Ѳесписъ первый устроилъ

особую, театральную сцену, на которой разыгривалъ свои піесы, независимо отъ религіознаго обряда, и такимъ образомъ положилъ основной камень зданію Греческаго театра, далъ жизнь и свободу драматическому искусству Греціи.

Такъ возникла у Грековъ драма серіозная или важная — трагедія. Въ то же время, и даже еще раньше, стала развиваться и совершенствоваться драма комическая — комедія. Изъ дифирамбовъ и повѣствованій развилось содержаніе и форма Греческой трагедіи, изъ пѣсенъ фаллическихъ, фарсовъ и маскарада развилось содержаніе и форма комедіи. Вѣроятно въ самыхъ пѣснях фаллическихъ, которыя распѣвалъ народъ въ веселыхъ хороводахъ, во время Вакханалій, заключались намеки на различныя отношенія современной жизни, заключались изображенія характеровъ и картины, сообразныя маскамъ и комическому наряду поющихъ хоровъ.

Сузаріонъ сдѣлалъ для комедіи то, что Ѳесписъ сдѣлалъ для трагедіи: представленія, разыгриваемыя толпою народа на поляхъ Греціи, онъ перенесъ на театральную сцену и изобрѣлъ для нихъ приличную драматическую форму.

Устройство Греческаго театра.

Вѣроятно не вдругъ совершился переходъ отъ повозокъ Сузаріона и деревянныхъ подмостковъ Ѳесписа, къ великолѣпному зданію Аѳинскаго театра, на которомъ представлялись піесы Софокла, Еврипида, Аристофана; однако исторія постепеннаго улучшенія театра и сценическаго искусства Грековъ намъ мало извѣстна. Руководствуясь сочиненіемъ Витрувія, остатками Римскихъ театровъ, открытыхъ въ Геркуланумѣ и Помпеѣ и нѣкоторыми памятниками древней живописи и ваянія, и пополняя все это указаніями, сохранившимися въ самыхъ

піесахъ драматическихъ писателей Греціи, мы можемъ представить картину Греческаго театра только въ томъ его видѣ, который онъ имѣлъ въ цвѣтущія времена своего существованія.

Въ зданіи Греческаго театра можно различать слѣдующія главныя части: а) помѣщенія для зрителей, б) мѣсто для хора, в) мѣсто, гдѣ играли актеры.

Помѣщенія для зрителей.

Часть зданія, въ которой помѣщалась публика, представляла полукругъ со скамьями, которыя расположены были амфитеатромъ, т. е. уступами снизу вверхъ. Между скамьями, занимаемыми публикой, находились площадки, которыя были гораздо шире скамейныхъ уступовъ. По этимъ площадкамъ ходили кругомъ амфитеатра, снизу же вверхъ поднимались по лѣстницамъ, прорѣзывавшимъ амфитеатръ по радіусамъ круга, центромъ котораго былъ центръ всего театральнаго зданія.

Мѣсто для хора.

Самые низшіе скамейные уступы находились на одной плоскости съ тою частію театра, которая у насъ извѣстна подъ именемъ сцены. Между сценой и этими послѣдними уступами, но гораздо ниже ихъ, былъ оркестръ — мѣсто, гдѣ дѣйствовалъ хоръ. Въ срединѣ оркестра возвышалася Θимела „*Θυμέλη*," постройка, имѣвшая значеніе жертвенника Вакха, вкругъ котораго въ прежнія времена диѳирамбическіе хоры совершали свои движенія. — Театръ Грековъ, развившійся изъ религіознаго обряда въ честь Вакха, навсегда сохранилъ свою связь съ нимъ и, пока существовало Греческое язычество, свой религіозный характеръ. Но, съ развитіемъ драматическаго искусства, религіозная идея прежняго Вакхическаго обряда уступила господство, въ позднѣйшихъ драматическихъ представленіяхъ, идеѣ художественной, вмѣстѣ съ тѣмъ и тѣ изъ подробностей теат-

ральнаго устройства, которыя прежде имѣли назначеніе чисто-религіозное, потомъ получили назначеніе болѣе художественное, нежели религіозное. Такимъ образомъ и Θимела, не переставая изображать на сценѣ жертвенникъ Вакха, перестала быть мѣстомъ дѣйствительныхъ жертвъ въ честь его, и стала служить средствомъ для цѣлей чисто-театральныхъ. Обыкновенно, на ступеняхъ Θимелы располагался хоръ, когда, окончивъ свою пляску, онъ былъ только зрителемъ дѣйствія, происходившаго на сценѣ; иногда, сообразно содержанію и требованіямъ піесы, Θимела имѣла значеніе то могильнаго памятника, то жертвенника и т. п. Какъ дифирамбическіе хоры въ честь Вакха были зерномъ развитія всей Греческой драмы, такъ мѣсто, гдѣ дѣйствовалъ хоръ, и въ особенности Θимела, вокругъ которой онъ совершалъ свои движенія, были средоточіемъ всего театральнаго устройства. Съ величиною Θимелы были соображены размѣры всѣхъ другихъ частей театральнаго зданія, изъ нея какъ изъ центра, расходились радіусы лѣсницъ, прорѣзывавшихъ амфитеатръ и очерчивался полукругъ амфитеатра.

Мѣсто, гдѣ играли актеры.

Мѣсто, гдѣ играли актеры, имѣло видъ длинной и узкой площадки, ограниченной съ трехъ сторонъ стѣнами театральнаго зданія. Стѣна, находившаяся позади мѣста, опредѣленнаго для игры актеровъ, называлась *сценой*, двѣ боковыя *параскеніоя* (а).

(а) Слово „*сцена*“ (σκηνή) собственно значитъ палатка, балаганъ. Вѣроятно прежде, чѣмъ появились въ Греціи постоянные театры, для драматическихъ представленій строились временные балаганы. Но балаганы эти изображали только жилище главныхъ дѣйствующихъ лицъ; самое же дѣйствіе всегда происходило предъ балаганомъ, на открытомъ мѣстѣ. Когда постоянные театры замѣнили временные балаганы, стѣна, находившаяся позади мѣста, гдѣ играли актеры, удержала названіе сцены, т. е. бала-

Вся длинная и узкая площадка, находившаяся впереди сцены: т. е. стѣны, которою заключалось театральное зданіе, называлась *проскеніонъ*. Актеры занимали обыкновенно только средину проскеніона, и это — то мѣсто, кажется, извѣстно было у Грековъ подъ именами: *окрибасъ*, *киклібасъ*, *логеіонъ*, у Римлянъ *pulpitum*.

Для входа актеровъ на сцену, было трое дверей въ главной стѣнѣ и по одной двери въ каждой изъ 2-хъ боковыхъ стѣнъ театра. Такъ какъ декораціи главной стѣны, извѣстной у Грековъ подъ именемъ сцены, почти всегда изображали царскій дворецъ, со всѣми его принадлежностями, то предполагалось, что дверь, находившаяся въ этой стѣнѣ, въ срединѣ между двумя другими, и носившая названіе царской, ведетъ во внутренность дворца, занимаемаго самимъ царемъ; другая, бывшая по правую сторону царской — въ особую часть дворца, опредѣленную для гостей и лицъ приближенныхъ; третья,— въ женское отдѣленіе, въ темницу и т. п.

Сообразно декораціямъ лѣвой стѣны, представлявшимъ обыкновенно городъ, дверь, находившаяся въ лѣвой боковой стѣнѣ, имѣла значеніе входа, ведущаго въ городъ, въ которомъ, или близъ котораго происходило дѣйствіе піесы; дверь правой стѣны вела за предѣлы города, и декораціи этой стѣны всегда изображали какую-либо окрестность, приличную главному мѣсту дѣйствія: горы, поле, лѣсъ и т. п. Цари, герои и вообще первостепенныя лица піесы входили всегда въ большую, или царскую дверь; лица второстепенныя входили въ одну изъ дверей, находившихся по обѣимъ сторонамъ царской; дверь

гана, по той причинѣ, что изображала всегда мѣсто пребыванія главныхъ дѣйствующихъ лицъ.

лѣвой боковой стѣны опредѣлена была для лицъ, приходящихъ изъ города; лица, возвращавшіяся изъ путешествія, входили въ правую боковую дверь. Такимъ образомъ зритель, по одному входу актера на сцену въ ту или въ другую дверь, и безъ афишей, которыя, кажется, были неизвѣстны древнимъ Грекамъ, уже имѣлъ нѣкоторое понятіе о самомъ значеніи его роли. Хоръ имѣлъ свои особенные входы въ глубинѣ оркестра.

Машины и декораціи.

Употребленіе различныхъ театральныхъ машинъ также было извѣстно древнимъ. Судя по многимъ піесамъ древнихъ, и въ особенности по піесамъ Аристофана, слѣдуетъ заключить, что искусство машиниста того времени могло удовлетворить самымъ прихотливымъ требованіямъ драматическаго поэта. Боги и цѣлые хоры нимфъ носились по воздуху на крылатыхъ колесницахъ; герои то похищались съ земли на небо, то поглощались землею; Аѳинскій гражданинъ отправлялся на Олимпъ верхомъ на жукѣ; на сценѣ раздавался громъ, изображался пожаръ и т. п.

Говоря о входахъ для актеровъ на сцену, мы указали существенныя черты главныхъ декорацій. Декораціи эти, сообразно съ мѣстомъ дѣйствія драмы, могли быть различны въ различныхъ піесахъ; но однажды выставленныя, при началѣ извѣстной піесы, оставались на сценѣ безъ перемѣны до конца ея. Причина, по которой Греческая трагедія не нуждалась въ перемѣнѣ главныхъ и существенныхъ частей декораціи, заключается въ единствѣ мѣста ея дѣйствія. Единство это вытекало само собою изъ духа и содержанія древней трагедіи. Сюжеты древнихъ трагедій, будучи заимствованы изъ временъ героическихъ, изъ временъ баснословной силы и чудесныхъ подвиговъ, когда Аяксъ поражалъ враговъ

своими цѣлыми скалами и Улиссъ съ легкостью напрягалъ лукъ, который другіе едва поднять могли, заключали въ себѣ множество такихъ дѣйствій, которыя съ трудомъ могли быть представлены на сценѣ, не роняя важности героическаго вѣка и не оскорбляя вкуса современной публики. Поэтому геній древнихъ трагиковъ ограничился изображеніемъ драмы внутренней, и избѣгалъ представленія на сценѣ всѣхъ внѣшнихъ дѣйствій и событій, какъ-то: поединковъ, битвъ, похоронъ и т. п., которыхъ разнообразіе влечетъ часто за собою перемѣну мѣста дѣйствія и декорацій. Если же эти внѣшнія событія имѣли вліяніе на ходъ драмы внутренней и были необходимы въ общемъ составѣ трагедіи, то никогда не представлялись на сценѣ, а передавались въ разсказахъ, вплетаемыхъ обыкновенно въ уста вѣстниковъ, роль которыхъ поэтому такъ важна въ трагедіи древнихъ.

Бывали однако случаи, когда необходимо было вмѣстѣ съ перемѣною мѣста дѣйствія перемѣнить и декораціи, какъ напр. въ Евменидахъ Эсхила. Въ такихъ случаяхъ не перемѣняли главныхъ декорацій, ограничивались перемѣною въ декораціяхъ, расположенныхъ по угламъ театра, которыя, имѣя форму трехсторонней призмы, при поворотѣ съ одной стороны на другую, представляли зрителямъ и другія, сообразныя новому мѣсту дѣйствія предметы.

Если съ одной стороны единство мѣста дѣйствія дѣлало ненужными на Греческомъ театрѣ частую перемѣну декорацій; то съ другой, въ самыхъ условіяхъ мѣста дѣйствія скрывалась необходимость театральныхъ пособій другаго рода. Дѣйствіе происходило постоянно внѣ жилища героевъ: передъ дворцемъ, храмомъ, палаткой. Когда же необходимо было представить сцену, со-

вершившуюся внутри дома, тогда раздвигались двери зданія, изображаемаго декораціями главной стѣны, и, при посредствѣ двухъ машинъ — *Энкилема* и *Экзостра*, выдвигалась на сцену и открывалась внутренняя часть зданія. Для такихъ представленій древніе трагики выбирали сцены самыя эффектныя, которыя безъ рѣчей, однимъ видомъ своимъ поражали зрителя и оставляли въ душѣ его глубокое впечатлѣніе: такъ напр. Клитемнестра, съ окровавленнымъ ножемъ, надъ трупомъ убитаго мужа; Орестъ надъ трупомъ казненной имъ матери.

Котурны и маски.

Къ наружнымъ принадлежностямъ Греческой сцены слѣдуетъ отнести и самый костюмъ театральныхъ героевъ. Костюмъ этотъ былъ необходимымъ слѣдствіемъ историческихъ началъ и внутренняго художественнаго характера Греческой драмы. Поэтому всѣ принадлежности костюма удовлетворительно объясняются только изъ внутренняго художественнаго характера драматическаго искусства Греціи.

Весь міръ Греческаго искусства, всѣ произведенія его отъ самаго обыкновеннаго изображенія на медали до превосходнѣйшихъ памятниковъ живописи, скульптуры и поэзіи, отличаются особеннымъ, имъ свойственнымъ характеромъ, котораго сущность вообще полагаютъ въ *идеальности*. Уяснимъ себѣ смыслъ этого слова.

Названіе идеала, образца, первообраза, прежде всего прилично тому нормальному виду предметовъ, который по мысли Предвѣчнаго Создателя существуетъ невидимо въ творческихъ нѣдрахъ природы. Въ идеалѣ предмета всѣ существенныя качества, которыя въ недѣлимыхъ встрѣчаются въ неполномъ и несовершенномъ видѣ, доведены до высочайшей степени совершенства. Такъ-какъ совершенство нормальное неизмѣнно, то и со-

вершенство идеала есть совершенство вѣчное, неизмѣнное, имѣющее обязательную силу для дѣйствительности всегда и вездѣ. Этотъ міръ совершеннѣйшихъ и неизмѣнныхъ идеаловъ доступенъ человѣку только въ представленіяхъ его фантазіи. Фантазія, озаренная внутреннимъ свѣтомъ идей красоты, истины и блага, созидаетъ свои образцы совершенства, которые, какъ образцы, тоже могутъ быть названы идеалами. Но и самая геніальная фантазія, идеализируя дѣйствительность, остается подъ неизбѣжнымъ вліяніемъ обстоятельствъ случайныхъ: подъ вліяніемъ духа времени и характера народа. Поэтому въ идеалахъ фантазіи, при односторонемъ взглядѣ на жизнь, во-первыхъ, могутъ быть упущены черты, которыя составляютъ сущность предмета въ дѣйствительности и которыя должны въ совершеннѣйшемъ видѣ повториться и въ его идеалѣ; во-вторыхъ, могутъ быть идеализированы черты несущественныя, даже ложныя.

Представленія фантазіи, въ которыхъ дѣйствительность идеализирована неполнымъ и несовершеннымъ образомъ, въ отличіе отъ идеаловъ — вѣчныхъ и неизмѣнныхъ первообразовъ дѣйствительности, можно назвать *типами*. Такъ напримѣръ, и герой сказаній дикихъ Индійцевъ, украшающій себя волосами убитыхъ имъ враговъ, и герой эпоса Гомерова, не стыдящійся спастись бѣгствомъ съ поля битвы, суть равно типы героя, созданные фантазіею, по понятіямъ народа и вѣка, но еще не идеалы истиннаго героя. Въ идеалѣ истиннаго героя должны быть олицетворены, быть можетъ, другія черты и другія качества, а не тѣ, съ которыми представленъ герой въ пѣснѣ дикихъ Индійцевъ, и даже въ сказаніи Гомеровомъ. Герои этихъ пѣсенъ и сказаній, отличаясь

совершенствомъ типическимъ, могутъ быть лишены полноты совершенства идеальнаго.

Если такимъ образомъ подъ словомъ »идеальность« понимать совершенство первообразное и неизмѣнное, то въ этомъ смыслѣ слова, искусство Греческое далеко не идеально. Особенно неидеальны въ немъ олицетворенія нравственной стороны человѣческой природы. Многія истины, которыя потомъ озарили жизнь, были чужды Грекамъ, и, лишенные свѣта этихъ истинъ, Греки такъ нравственно – несовершенно повторили жизнь въ искусствѣ, какъ нравственно–несовершенно и неполно понимали ее въ дѣйствительности. Если же подъ словомъ »идеальность« понимать только типическій характеръ искусства, тотъ характеръ, который даетъ искусству фантазія, идеализирующая дѣйствительность, по одностороннимъ понятіямъ вѣка и народа; то слово это вполнѣ выразитъ характеръ Греческаго искусства. Каждое произведеніе этого искусства есть типъ, есть чувственно – прекрасное олицетвореніе того, что, по понятіямъ Грека, составляло красоту рода (а).

(а) Нѣтъ сомнѣнія, что верховная задача искусства именно и заключается въ созданіи типовъ — образцовъ красоты и совершенства, что поэтому все прекрасное въ искусствѣ имѣетъ характеръ типическій, что истинное искусство всѣхъ временъ и народовъ запечатлѣно этимъ характеромъ. Не должно однако забывать, что художественное достоинство произведеній искусства зависитъ столько же отъ совершенства, съ какимъ въ нихъ идеализирована дѣйствительность, столько — если еще не болѣе, — и отъ того, какія черты дѣйствительности въ нихъ идеализированы.

Если художникъ представитъ намъ ложную и неполную картину жизни, то, не смотря на все совершенство отдѣлки, картина не всякому понравится. Поэтому съ другой стороны, красота содержанія, основанная на вѣрномъ, глубокомъ, свѣтломъ и чистомъ взглядѣ на жизнь, составляетъ не менѣе существенное требованіе искусства, какъ и типическая красота формы.

Въ поэзіи этотъ типическій характеръ, которымъ отличается все искусство Грековъ, приличенъ эпосу болѣе, нежели двумъ другимъ родамъ. Поэтому эпосъ есть центръ всей Греческой поэзіи: изъ него развилась и Греческая трагедія, или лучше сказать, трагедія Грековъ есть тотъ же религіозный и героическій эпосъ, драматически представленный на сценѣ.

Чтобы сохранить и въ трагедіи типическій характеръ героевъ эпоса, которымъ между прочимъ народная фантазія приписала колоссальный ростъ и чудесную силу, слѣдовало прибѣгнуть къ средствамъ, увеличивающимъ ростъ актера. Средства эти были слѣдующія: а) котурны „*κόθορνοι*“ — родъ высокихъ сандалій, б) ходули „*ἐμβάται*,“ в) самое мѣсто, занимаемое на сценѣ трагическимъ актеромъ.

Смѣшно и даже соблазнительно было бы для Аѳинянъ, если бы они увидѣли на сценѣ знакомое имъ лицо актера въ роли полубога или героя древности. Чтобы сообщить актеру черты и типическое выраженіе, приличныя его роли, придумана была маска. Маски эти, снабженныя длинными прядями черныхъ или сѣдыхъ волосъ, смотря по лѣтамъ героя, были гораздо больше натуральной величины лица и, имѣя форму шлема, надѣвались не на одно лицо, какъ наши, а на всю голову. Когда такимъ образомъ ростъ актера былъ увеличенъ котурномъ и огромной маской, то, дабы сохранить пропорціональность, слѣдовало увеличить и размѣры всей фигуры. Для этой цѣли главнымъ образомъ служили: накладной животъ и перчатки, въ родѣ нашихъ фехтовальныхъ. Сверхъ всего этого надѣвалась длинная мантія — *столà*, *хитонъ*, *подересъ*. Мантія эта, испещренная разноцвѣтными полосами и крапинами, иногда шитая золотомъ, во многомъ

была похожа на одежду жреческую; и въ этомъ отношеніи трагическій костюмъ согласовался съ религіознымъ происхожденіемъ трагедіи.

Таковъ былъ костюмъ трагическій. Что касается комическаго, то и его особенности объясняются неиначе, какъ изъ внутренняго характера драматическаго искусства Греціи. Трагедія Греческая, чуждая, по своему содержанію, современной ей жизни, отвергла костюмъ современный и усвоила себѣ другой, вымышленный, болѣе согласный съ характеромъ временъ, которыя въ ней представлялись. Комедія хотя и заимствовала содержаніе свое изъ жизни современной, однако тоже отвергла костюмъ современный потому, что представляла эту жизнь въ каррикатурномъ видѣ. Лица трагедіи типически – прекрасны; лица комедіи типически – смѣшны и каррикатурны. Согласно съ этимъ внутреннимъ художественнымъ характеромъ комедіи, костюмъ комическихъ актеровъ былъ пестрый, каррикатурный, фантастическій, въ родѣ костюма нашихъ паяцовъ.

Употребленіе котурновъ и масокъ, которое мы старались объяснить изъ внутренняго характера драматическаго искусства Греціи, объясняется другими изъ внѣшнихъ сценическихъ условій театра древнихъ.

Такъ говорятъ, что котурномъ старались увеличить ростъ актера для того, чтобы публика, занимавшая послѣднія ступени амфитеатра, могла ясно видѣть его игру; маска же, которая будто, въ слѣдствіе какого-то механизма, могла усиливать голосъ, была необходима для того, чтобы для той же публики были слышны и всѣ слова актера. Но если и допустить, что необходимо было увеличить котурномъ ростъ актера, въ слѣдствіе одной огромности театральнаго зданія, то почему дава-

лись котурны однимъ актерамъ трагическимъ и недавались комическимъ, игравшимъ на той же самой сценѣ?

Предположеніе, что маска усиливала голосъ, еще не доказано. Напротивъ, мы знаемъ, что всякая маска не усиливаетъ, но подавляетъ голосъ, и маски древнихъ были снабжены огромными отверстіями рта быть можетъ не потому, что тамъ находился предполагаемый механизмъ, усиливающій голосъ, а только для того, чтобы голосъ актера не терялъ своей естественной силы.

Кажется, что для древнихъ актеровъ, не смотря на всю огромность театральныхъ зданій, и не было прежде нужды прибѣгать къ внѣшнимъ, искусственнымъ средствамъ, усиливающимъ голосъ и увеличивающимъ ростъ для того только, чтобы вся публика могла ихъ видѣть и слышать. Во времена среднія и даже новѣйшія, давались часто драматическія представленія на развалинахъ огромнѣйшихъ изъ древнихъ театровъ и, по свидѣтельству очевидцевъ, всѣ слова, которыя произносилъ актеръ на просценіумѣ, превосходно были слышны для публики, занимавшей отдаленнѣйшія ступени амфитеатра (а).

Формы Греческой драмы.

Къ первоначальнымъ, неразвившимся еще формамъ Греческой драмы должно отнести тѣ импровизированныя зрѣлища, о которыхъ упоминаютъ древніе, и представленія хоровъ, переодѣтыхъ сатирами, изъ которыхъ впослѣдствіи развился особый родъ Греческой траги-комедіи, извѣстной подъ именемъ драмы сатирической. Хотя всѣ позднѣйшія произведенія драматическаго искусства Греціи и назывались однимъ общимъ именемъ или трагедіи, или

(а) *Karl Otfried Müller* Geschichte der Griech. Litter.; *Patin* Etudes sur les tragiques grecs и разборъ этой книги въ Revue des deux mondes par *Charles Magnin* 1842; *Sievers* Ueber die Tragödie der Alten.

комедіи, однако, по внутреннему своему характеру, они должны быть отнесены не къ одному и тому же виду драмы, а къ разнымъ. Такъ, не смотря на общность формы и названія, внутреннее различіе между трагедіями Эсхила, Софокла и Еврипида до того велико, что можетъ быть разсматриваемо какъ различіе видовое. То же самое можно замѣтить отчасти и о различіи между комедіею древнею, среднею и новою. Кромѣ этихъ главныхъ формъ драматическаго искусства Греціи, кромѣ трагедіи, комедіи и драмы сатирической, нѣкоторые относятъ еще къ формамъ Греческой драмы гиларотрагедію и мимы. Но, кажется, произведенія, извѣстныя у позднѣйшихъ Грековъ подъ этими именами, должны быть отнесены къ тѣмъ произвольнымъ, смѣшаннымъ и ложнымъ формамъ искусства, которыя изобрѣтаетъ прихоть писателей временъ упадка литтературы, а не къ тѣмъ оригинальнымъ формамъ, которыя въ поэзіи извѣстнаго народа возникаютъ въ слѣдствіе внутреннихъ, необходимыхъ требованій искусства. Гиларотрагедія была не что иное, какъ пародія трагедіи. Въ ней герои древности и боги представлялись въ каррикатурѣ. Мимы заключали въ разговорной формѣ удачные очерки характеровъ и картины современной жизни; но писались не для сцены, а для чтенія, и могутъ быть отнесены болѣе къ формамъ древняго романа, нежели драмы.

Нравственная идея трагедіи.

Драма, какъ поэтическое повтореніе жизни, представляетъ картину борьбы человѣческихъ страстей съ требованіями нравственнаго долга. Поэтому основная идея драмы, выражающаяся въ отдѣльныхъ характерахъ и особенно въ развязкѣ піесы, зависитъ отъ взгляда поэта на существо нашей нравственной свободы.

Чтобы опредѣлить господствовавшій у Греческихъ

трагиковъ взглядъ на жизнь и ея нравственное значеніе и чтобы тѣмъ самимъ указать нравственный характеръ трагедіи, обратимъ вниманіе на понятіе о свободѣ и нравственномъ достоинствѣ человѣка, вытекающее изъ самой религіи Грековъ. Миѳологія древнихъ, въ нравственномъ отношеніи, поражаетъ насъ своимъ мрачнымъ воззрѣніемъ на свободу не только въ мірѣ человѣческомъ, но и въ мірѣ боговъ.

Мрачный и суровый смыслъ этого воззрѣнія представится намъ во всей своей силѣ, когда мы забудемъ могущество Юпитера, величіе и мудрость Минервы, красоту Венеры и вспомнимъ, что надъ всѣмъ этимъ Олимпомъ силы, мудрости, красоты, тяготѣла власть неумолимаго Рока. Если свобода боговъ исчезала предъ силой неотвратимыхъ Судебъ, если боги падали жертвой ихъ мрачнаго могущества, то тѣмъ болѣе смертныхъ не могла спасти отъ нихъ никакая доблесть, никакая заслуга. Красота, умъ, мужество страдали и гибли, если только неизбѣжная сила Рока назначила имъ въ удѣлъ страданіе и гибель. Взглядъ на жизнь, господствовавшій въ религіи отразился и въ искусствѣ. И въ трагедіи, какъ и въ жизни, по понятію Грековъ, главная дѣйствующая сила есть сила Судьбы, которая въ таинственной урнѣ своей хранитъ жребій смертныхъ и располагаетъ счастіемъ и несчастіемъ жизни, независимо отъ ихъ заслугъ и достоинства. Такое воззрѣніе на жизнь не поселяло однако въ душѣ Грека равнодушія къ жизни и ея интересамъ, не внушало вѣры въ фатализмъ, потому что между мрачною, неумолимою судьбою и человѣчествомъ посредствовалъ у Грековъ изящный міръ многобожія, призывавшій человѣка къ дѣятельности и допускавшій самое разностороннее развитіе всѣхъ чело-

вѣческихъ силъ и стремленій. Поэтому съ другой стороны, трагедія представляетъ самую разнообразную картину человѣческой природы, во всемъ величіи всего добраго и прекраснаго въ ней, и во всемъ ужасѣ ея заблужденій. Въ борьбѣ между двумя этими началами, между свободой человѣческой природы и между силой предполагаемой Судьбы, и въ развязкѣ этой борьбы, сообразно господствующему у Грековъ понятію о неотвратимомъ могуществѣ Судебъ, заключается вся сущность нравственнаго характера трагедіи. Впрочемъ, мрачный характеръ трагедіи, въ слѣдствіе котораго слово »трагическое« сдѣлалось однозначащимъ съ словами »печальное«, »роковое«, долженъ быть приписанъ не одному только духу древней религіи. Хотя нѣтъ сомнѣнія, что вѣра въ благой и милосердный Промыслъ, укрѣпляющая въ насъ сознаніе нашей нравственной свободы, была чужда Греческому язычеству, что вмѣсто этой вѣры въ немъ господствовало убѣжденіе въ силѣ неотвратимаго Рока; однако, кромѣ этого убѣжденія, на характеръ Греческой трагедіи еще имѣли вліяніе во-первыхъ, самый сюжетъ ея, заимствованный изъ кровавыхъ лѣтописей героическаго вѣка, во-вторыхъ — и болѣе всего — смыслъ Вакхова обряда, обряда смерти и страданія. Страданіе „πάθος“ и возбужденіе чувства состраданія, по ученію позднѣйшихъ теоретиковъ, составляли главную задачу трагедіи. Съ развитіемъ Греческой жизни, первоначально-мрачное понятіе о господствѣ Рока постепенно смягчалось и, отражаясь въ произведеніяхъ различныхъ Греческихъ трагиковъ, сообщило имъ различный характеръ. Въ драмахъ Эсхила Судьба господствуетъ еще со всею силою, приписываемою ей древнѣйшимъ религіознымъ ученіемъ Грековъ; въ драмахъ Софокла по-

нятіе о ней смягчено; въ драмахъ Эврипида — извращено въ понятіе о слѣпомъ случаѣ.

Составъ трагедіи.

Въ Греческой трагедіи рѣзко отдѣляются другъ отъ друга двѣ слѣдующія ея части: драматическое представленіе мифа піесы, или самая ея интрига, и хоръ.

Хоръ состоялъ изъ пѣсенъ, имѣвшихъ извѣстную связь съ дѣйствіемъ, представляемымъ актерами на сценѣ, но распѣвавшихся, независимо отъ самаго дѣйствія, хористами въ оркестрѣ. Хоръ то ободрялъ, или охуждалъ поступки дѣйствующихъ лицъ, видя страданіе ихъ, то въ восторженныхъ гимнахъ обращался къ богамъ, верховнымъ строителямъ судебъ человѣческихъ, и представлялъ такимъ образомъ какъ-бы идеальнаго зрителя, который, увлекаясь впечатлѣніями видимыхъ имъ на сценѣ событій, громко выражалъ свои чувства и мысли. Этотъ идеальный зритель былъ представителемъ не современной публики, собравшейся въ театрѣ, а тѣхъ лицъ, которыя представляемое зрѣлище видѣли совершавшимся въ дѣйствительности и сами принимали въ немъ нѣкоторое участіе. Такъ, напримѣръ, въ Трахинянкахъ Софокла хоръ состоитъ изъ дѣвъ города Трахины, въ которомъ совершилось событіе, послужившее основой піесѣ; въ Гекубѣ Еврипида — изъ плѣнныхъ Троянокъ.

Вмѣшательство хора, какъ стихіи чисто-лирической, по видимому, было несогласно съ интересами драмы: оно иногда безъ нужды останавливало ходъ піесы, развлекало вниманіе зрителей, ослабляло впечатлѣнія драматическія. Обстоятельство это еще болѣе затруднило тѣхъ изъ позднѣйшихъ критиковъ, которые, увлекаясь мыслію, что все созданное художественнымъ геніемъ Греческаго народа, должно быть основано на однѣхъ

необходимыхъ требованіяхъ искусства, хотѣли и хоръ объяснить изъ началъ чисто-эстетическихъ.

Три главныхъ мнѣнія о значеніи хора.

По одному изъ этихъ мнѣній, хоръ имѣлъ значеніе только внѣшнее: онъ введенъ былъ будто для того, чтобы сцена, во время антрактовъ, не оставалась порожнею и чтобы единство мѣста оберегалось его постояннымъ присутствіемъ въ оркестрѣ. По другому, — хоръ введенъ былъ въ слѣдствіе внутреннихъ требованій искусства, съ тою цѣлію, чтобы своими пѣснями, исполненными возвышенныхъ чувствъ и общихъ размышленій, смягчать тѣ изъ драматическихъ впечатлѣній, которыя могли слишкомъ потрясать душу зрителя. Съ этой точки зрѣнія, онъ былъ органомъ безпристрастныхъ чувствъ поэта, кроткимъ и примиряющимъ голосомъ человѣчества, раздававшимся по временамъ среди бури трагическихъ страстей и событій, и представлялъ собою идеальнаго зрителя. По третьему мнѣнію, хоръ въ древней трагедіи, развившейся изъ хоровъ Вакхическихъ, сохранился какъ ея необходимая, историческая принадлежность.

Исторія Греческой драмы и ея религіозный характеръ, котораго она никогда не теряла, болѣе всего говорятъ въ пользу послѣдняго мнѣнія.

Тѣ изъ критиковъ, которые даютъ хору значеніе идеальнаго зрителя и вообще сценическаго пособія, придуманнаго эстетическимъ геніемъ древнихъ, будто для удовлетворенія однихъ требованій искусства, забываютъ ими же самими высказанное положеніе, что трагедія Грековъ развилась изъ хоровъ. Если хоръ существовалъ прежде драматической части трагедіи, если эта послѣдняя ему обязана своимъ происхожденіемъ, то уже поэтому са-

ному онъ не могъ быть придуманъ для ней ни въ видѣ идеальнаго зрителя, ни въ видѣ сценическаго пособія. И дѣйствительно, значеніе хора въ древней трагедіи болѣе религіозно-историческое, нежели чисто-художественное. Прежде хоръ составлялъ главную часть Вакхова обряда и литургическую, и художественную, потомъ, въ художественномъ отношеніи, онъ уступилъ мѣсто эпейзодіону и драматическому представленію, но въ религіозномъ отношеніи сохранилъ свою силу. Не на сценѣ, но въ оркестрѣ возвышалась Θимела, указавшая на жертвенный столъ Вакха; и не игра актеровъ на сценѣ, но пѣсни священнаго хора связывали театральное представленіе съ Вакховымъ обрядомъ.

Нѣтъ сомнѣнія, что чѣмъ болѣе совершенствовалось драматическое искусство Грековъ, чѣмъ болѣе торжествовали на Греческой сценѣ интереесы искусства, тѣмъ болѣе хоръ терялъ свое прежнее религіозное значеніе и подчинялся требованіямъ одного искусства. Въ это только время великіе трагики Греціи, связавъ хоръ съ драматическимъ представленіемъ въ одно художественное цѣлое, дали ему значеніе идеальнаго зрителя и пользовались имъ, какъ сценическимъ пособіемъ.

Состоя такимъ образомъ изъ хоровъ и драматическаго представленія, Греческая трагедія имѣла слѣдующій наружный видъ.

Піеса обыкновенно начиналась прологомъ, первой сценой, которая у однихъ писателей, какъ напр. у Софокла, находилась въ связи съ интригой, у другихъ же, какъ напр. у Еврипида, составляла явленіе отдѣльное, въ которомъ кратко излагалось содержаніе драмы. За прологомъ слѣдовало появленіе хора въ оркестрѣ и первое его пѣніе, въ полномъ составѣ, называвшееся *ста-*

зимономъ. Когда стазимонъ былъ конченъ, актеры начинали представленіе интриги; важная часть этой интриги, за которою слѣдовало новое пѣніе хора, въ его полномъ составѣ, или новый стазимонъ, называлась *эпейзодіономъ* (между-пѣніемъ), потому что находилась между двумя пѣснями хора. Такихъ эпейзодіоновъ въ трагедіи было не болѣе 5, но могло быть и менѣе; послѣдній изъ нихъ, за которымъ уже не было стазимона, назывался *экзодосомъ*. Такимъ образомъ видимъ, что Греческіе эпейзодіоны соотвѣтствуютъ тому, что у Римлянъ называлось *actus*, и что у насъ называется дѣйствіемъ.

Въ хорѣ различались пѣсни, которыя пѣлись всѣмъ хоромъ (24—50) голосовъ, отъ пѣсенъ, которыя пѣлись отдѣльными хористами. Эти послѣднія пѣсни подраздѣлялись, на пѣсни, которыя хористы пѣли вмѣстѣ съ актерами, и на пѣсни однихъ хористовъ.

Представленіе трагедіи соединялось не только съ пѣніемъ, но и съ танцами. Танецъ трагическій носилъ названіе *Эммеліи* и отличался отъ *кордакса*, танца комическаго, торжественностью своихъ движеній (a).

Греческіе трагики и ихъ произведенія.

Θесписъ и Фринихъ, первые по времени изъ извѣстныхъ намъ Греческихъ трагиковъ, жили за 600 лѣтъ до Р. Х. и слѣдовательно за сто лѣтъ до полнаго развитія Греческой литтературы.

Θесписъ.

О томъ, что сдѣлалъ Θесписъ для Греческаго театра, мы уже упомянули, излагая исторію первоначальнаго образованія трагедіи. Здѣсь прибавимъ, что подлинность всѣхъ уцѣлѣвшихъ подъ именемъ Θесписа отрывковъ, очень сомнительна, и достовѣрно о немъ извѣстно только

(a) *K. O. Müller* Gesch. der Griech. Litt.

то, что онъ первый положилъ основаніе Греческаго театра.

Фринихъ. Послѣ Ѳесписа въ порядкѣ извѣстныхъ намъ Греческихъ трагиковъ слѣдуетъ Фринихъ.

Изъ трагедій, приписываемыхъ Фриниху, болѣе прочихъ извѣстны: »Покореніе Милета« и »Фениссы.«

Эсхилъ. Съ Эсхиломъ начинается новый періодъ въ развитіи Греческой трагедіи.

Эсхилъ родился за 525 лѣтъ до Р. Х. въ славное для Греціи время ея борьбы съ Персидскимъ могуществомъ. Храбро сражаясь на поляхъ Мараѳона и при Саламинѣ, Эсхилъ заслужилъ имя отличнаго воина прежде имени великаго поэта. Умеръ за 459 до Р. Х., на 69 году своей жизни.

Во времена древнѣйшія вся драма Грековъ состояла изъ диѳирамбическихъ хоровъ; впослѣдствіи, когда въ промежуткахъ между хорами стали разсказывать легенды эпоса религіознаго и героическаго, къ элементу лирическому присоединился новый элементъ — эпическій; потомъ когда Ѳесписъ замѣнилъ разсказъ дѣйствіемъ и игрою актера, явилось новое начало — драматическое. Это послѣднее, ставъ господствующимъ, не уничтожило однако двухъ другихъ: они по прежнему занимали извѣстное, хотя уже и второстепенное мѣсто, въ полномъ составѣ Греческой трагедіи. Къ этимъ поэтическимъ элементамъ трагедіи — къ хору, миѳу и дѣйствію, прибавимъ пособія сценическія — костюмы, маски, декораціи, прибавимъ пляску и торжественные ходы хора, и мы исчислимъ всѣ главныя начала и средства Греческой трагедіи. Посмотримъ теперь въ какомъ видѣ, при этихъ средствахъ и началахъ, является она у Эсхила.

Эсхилъ былъ первый по времени изъ трехъ вели-

кихъ трагиковъ Греціи. Поэтому отъ него мы не должны требовать того, что составляетъ принадлежность драматическаго искусства, уже усовершенствованнаго и развитаго опытами многихъ писателей: именно, не должны требовать ни строгой правильности въ цѣломъ, ни отдѣлки частностей. И точно, у Эсхила нѣтъ ни постепенности въ ходѣ представляемаго дѣйствія, ни подробнаго и полнаго развитія характеровъ, ни подготовленныхъ эффектныхъ сценъ и положеній. Взявъ изъ миѳологіи или героическаго эпоса извѣстную легенду, онъ выбиралъ въ ней нѣсколько самыхъ поразительныхъ событій и представлялъ ихъ драматически на сценѣ. Какъ въ общемъ планѣ піесы, такъ и въ развитіи характеровъ онъ довольствуется немногими рѣзкими чертами и не заботится о подробностяхъ. Поэтому сцены трагедіи Эсхила имѣютъ видъ отдѣльныхъ драматическихъ картинъ, между которыми нѣтъ близкой, непосредственной связи. Промежутки между такими картинами онъ заполнялъ хорами, которыхъ растянутость еще болѣе даетъ чувствовать недостатокъ драматическаго движенія. И такъ простота плана или, лучше сказать, бѣдность интриги и вообще драматическаго дѣйствія и рѣшительный перевѣсъ хора надъ этимъ послѣднимъ составляютъ главное отличіе трагедіи Эсхила. Въ этомъ отношеніи онъ уступаетъ первенство Софоклу и Еврипиду, у которыхъ болѣе разнообразія, болѣе умѣнья вести интригу и развивать характеры. Но въ другомъ отношеніи, а именно въ отношеніи къ возвышенности духа и глубинѣ основныхъ идей драмы, первенство принадлежитъ Эсхилу. У Софокла миѳологія и сказанія древности, составляющія сюжетъ всей Греческой трагедіи, смягчены и приближены къ разумѣнію и нравамъ временъ позднѣйшихъ; у Еврипида они совершенно теряютъ свой

первоначальный характеръ; напротивъ, у Эсхила являются въ ихъ первобытной силѣ и знаменательности. Но вмѣстѣ съ первобытною знаменательностью, миѳы, представленные Эсхиломъ на сценѣ, сохранили и свою первобытную суровость: — Олимпъ и Тартаръ, полубоги и герои представлены у него въ тѣхъ же гигантскихъ размѣрахъ, съ тѣмъ же характеромъ дикой силы и грубаго величія, какъ и въ сказаніи Гезіода. Нигдѣ такъ не высказывается идея неотразимаго могущества Рока, какъ на первыхъ страницахъ Греческой миѳологіи и въ легендахъ древнѣйшаго эпоса. Поэтому въ трагедіяхъ Эсхила, проникнутыхъ духомъ древняго богоученія и древнихъ сказаній, образъ представленія Судьбы невыразимо суровъ.

Изъ числа многихъ трагедій Эсхила, до насъ дошло только семь: Персы, Семь вождей подъ Ѳивами, Агамемнонъ, Коэфоры, Эвмениды, Гикетиды и Прикованный Прометей.

Основу Персовъ составляетъ изображеніе паденія Персидскаго могущества въ Греціи.

Хоръ, состоящій изъ избранныхъ мужей Персіи, управляющихъ государствомъ во время отсутствія Ксеркса, въ *пародосѣ* воспѣваетъ силу и могущество Персидскаго войска.

Первый *стазимонъ*, непосредственно слѣдующій за пародосомъ, изображаетъ картину бѣдствій, ожидающихъ Персію, въ случаѣ, если бы войско погибло въ Греціи.

Въ первомъ *эпейзодіонѣ* является Атосса, мать Ксеркса и вдова Дарія, и разсказываетъ свой зловѣщій сонъ. Хоръ совѣтуетъ ей жертвоприношеніемъ, совершеннымъ на гробѣ Дарія, умилостивить боговъ и умолить духъ Дарія быть хранителемъ благоденствія Персіи.

Но здѣсь же является вѣстникъ изъ Греціи и, изобразивъ чудную картину Саламинской битвы, даетъ знать о пораженіи Персидскаго войска.

Во второмъ *стазимонѣ*, которымъ заключается этотъ эпейзодіонъ, хоръ выражаетъ страхъ и сомнѣнія о будущности, ожидающей Азію.

Содержаніе второго *эпейзодіона* составляетъ картина жертвоприношенія на гробѣ Дарія. Внявъ моленіямъ хора, духъ Дарія является надъ могилой и изъ устъ Атоссы выслушиваетъ разсказъ о гибели Персидскаго войска. Онъ укоряетъ Ксеркса въ безразсудномъ и дерзкомъ предъ богами намѣреніи построить мостъ чрезъ Геллеспонтъ; за поруганіе Греческихъ храмовъ предсказываетъ совершенное истребленіе Персидскихъ силъ въ битвѣ Платейской и предостерегаетъ Персовъ не искать владычества внѣ предѣловъ Азіи.

Въ третьемъ *стазимонѣ* хоръ воспѣваетъ счастливыя времена Персіи при Даріи, отцѣ народа, мудромъ правителѣ, и бѣдствія, постигшія Персію при честолюбивомъ Ксерксѣ.

Въ третьемъ и послѣднемъ *эпейзодіонѣ*, или *экзодосѣ* этой піесы является Ксерксъ въ жалкомъ, униженномъ видѣ честолюбца, который грозилъ гибелью Греціи и который только постыднымъ бѣгствомъ успѣлъ спасти собственную жизнь свою.

Историческое содержаніе »Персовъ«, по видимому, несогласное съ баснословнымъ содержаніемъ Греческой трагедіи вообще и Эсхиловой въ особенности, можетъ родить сомнѣніе въ подлинности этой піесы; но сомнѣніе это исчезнетъ, когда мы вникнемъ въ ея духъ и художественный характеръ.

Въ »Персахъ« слишкомъ рѣзко замѣтны отличи-

тельныя черты Эсхилова трагическаго искусства: немногосложность интриги, недостатокъ постепенности въ ея развитіи, господство хора, величіе отдѣльныхъ картинъ, глубина основной идеи драмы. Такъ въ самомъ началѣ піесы мы уже знаемъ ея послѣднюю катастрофу— гибель Ксерксова войска и паденіе Персидскаго могущества. Два другія дѣйствія заполнены пѣснями хора и картинами, которыя не имѣютъ непосредственной связи ни между собою, ни съ главною темою драмы. Но эти пѣсни исполнены неподражаемой возвышенности чувствъ и мыслей, эти картины имѣютъ характеръ какого-то поразительнаго величія. Жертвоприношеніе Атоссы на гробѣ Дарія, явленіе Даріевой тѣни, видъ Ксеркса, монарха-бѣглеца, овладѣваютъ воображеніемъ съ непостижимой силой, подобно глубоко-знаменательнымъ видѣніямъ Данте и нѣкоторымъ сценамъ драмъ Шекспировыхъ. Даже основная идея »Персовъ« — паденіе Персидскаго могущества, — не смотря на чисто-историческое содержаніе піесы, отличается тѣмъ особеннымъ трагическимъ смысломъ, который мы находимъ во всѣхъ произведеніяхъ Эсхила. На Востокѣ въ то время существовало преданіе, что страшное для Азіи могущество Персовъ должно сокрушиться въ борьбѣ съ народомъ Европейскимъ. Сдѣлавъ это предсказаніе душею и двигателемъ своей драмы, Эсхилъ умѣлъ сообщить ей высокій трагическій характеръ: здѣсь являлись въ борьбѣ съ неотразимою силою рока не одно лицо и его интересы, но жизнь всего народа, интересы цѣлой части свѣта. Если піесѣ исторической Эсхилъ могъ сообщить такую высокую трагическую идею, то что должно сказать о піесахъ его, заимствованныхъ изъ миѳологіи, которыя, будучи по самому смыслу своего содержанія

выраженіемъ идеи рока, давали полную свободу его исполинской фантазіи.

Какъ въ природѣ разрушаются и исчезаютъ одни *Софокл.* недѣлимыя, и вмѣсто ихъ, изъ вѣчно-творческаго лона природы, возникаютъ другія; такъ въ человѣчествѣ разрушаются и исчезаютъ однѣ формы быта гражданскаго, искусства, умственнаго развитія, и замѣняются другими. Но есть глубокое различіе между процессомъ смерти и возрожденія въ природѣ и въ области духа. Природа повторяетъ образцы свои неизмѣнно, — духъ разрушаетъ и творитъ, стремясь къ совершенству. По мѣрѣ развитія разума, по мѣрѣ развитія идей истины, блага и красоты, измѣняются и формы выраженія этихъ идей. Греки не могли навсегда сохранить слѣпой вѣры въ свою миѳологію. Съ развитіемъ Греческой жизни, права разума и личности должны были восторжествовать надъ даннымъ, опредѣленнымъ смысломъ религіозныхъ и патріотическихъ преданій. Поэтому и въ драмѣ — картинѣ жизни — должно было восторжествовать изображеніе и развитіе личности надъ представленіемъ, въ лицахъ, религіозныхъ и патріотическихъ миѳовъ. Послѣ Эсхила драма должна представить намъ не рядъ картинъ на данную тему, но картину естественнаго развитія человѣческихъ страстей и характеровъ.

Дѣйствительно, основная, отличительная черта Софокла, какъ поэта, и главная черта различія между его произведеніями и произведеніями Эсхила заключается въ болѣе полномъ развитіи и выраженіи личности человѣка.

Для доказательства сравнимъ Коэфоры Эсхила съ Электрою Софокла. Сюжетъ этихъ піесъ заимствованъ изъ слѣдующей легенды: Агамемнонъ, лишенный Аргосскаго престола своимъ дядею Тіестомъ, ищетъ убѣжища

въ Спартѣ. Съ помощію Спартанскаго царя, онъ овладѣваетъ Аргосомъ, убиваетъ Тіеста, Тантала, его сына, и беретъ себѣ въ жены вдову сего послѣдняго — Клитемнестру. Отправляясь въ походъ Троянскій, онъ примиряется съ Эгистомъ, другимъ сыномъ Тіеста, и поручаетъ ему свою жену, дѣтей и правленіе. Эгистъ и Клитемнестра измѣняютъ Агамемнону и потомъ предательски убиваютъ его. Орестъ, сынъ Агамемнона и Клитемнестры, мстя за смерть отца, убиваетъ мать и Эгиста. Убіеніе Агамемнона составляетъ основу первой части трилогіи Эсхила, убіеніе Клитемнестры — второй; страданія Ореста, обвиняемаго голосомъ совѣсти и народа въ убіеніи матери, — третьей. Событія, сопряженныя съ убіеніемъ Клитемнестры, составляютъ сюжетъ Софокловой Электры.

Въ Коэфорахъ, — второй части трилогіи Эсхила, — и въ Софокловой Электрѣ тотъ же сюжетъ и тѣ же лица, но какое различіе въ духѣ!

Трудно рѣшить какой былъ первоначальный смыслъ этой легенды, разноображенной и развитой преданіемъ народнымъ и поэтами въ теченіи нѣсколькихъ вѣковъ. Хотя и въ ней главную роль играетъ роковое предсказаніе, однако первоначально она, быть можетъ, была выраженіемъ не идеи рока, а другой, болѣе исторической идеи, быть можетъ, обычая родовой мести, подобно легендамъ древне-Германскаго эпоса. Впрочемъ, для насъ здѣсь важенъ не первоначальный смыслъ сказанія, а тотъ, который находили въ немъ Эсхилъ и Софоклъ.

Эсхилъ въ этомъ ряду дикихъ и ужасныхъ картинъ видитъ одну идею неотвратимаго Рока, этою идеею связываетъ нѣсколько самыхъ поразительныхъ сценъ и созидаетъ свою трилогію. Въ произведеніи его напрасно

будемъ искать развитія страстей и характеровъ: они подавлены господствующимъ смысломъ религіозно-патріотическаго миѳа. Агамемнонъ, Клитемнестра, Орестъ— безотвѣтныя жертвы и орудія воли неотвратимаго Рока.

У Софокла та же самая картина является въ совершенно другомъ свѣтѣ. Изображеніе страданія всегда составляло главную тему Греческой драмы. Но у Софокла это страданіе было страданіе сердца, обуреваемаго своими собственными страстями, а не страданіе, вынужденное внѣшнею, насильственною волею Рока. Вотъ почему въ своей Электрѣ онъ оставляетъ на второмъ планѣ Ореста, Клитемнестру, Эгиста и героиню піесы дѣлаетъ лице, едва замѣченное преданіемъ — дочь Агамемнона: развитіе ея личности Софоклъ поставляетъ темою драмы и на немъ сосредоточиваетъ весь смыслъ и весь интересъ интриги. Чтобы представить картину такого страданія, для Софокла достаточно было представить естественную картину человѣческихъ страстей, надеждъ, желаній, и не было необходимости прибѣгать къ миѳамъ, жертвамъ и представителямъ идеи Рока. Воображеніе Софокла даетъ Электрѣ характеръ энергическій, гордый и непреклонный. Она скорбитъ, видя поруганіе отцовскаго дома и чести, видя мать-измѣнницу, которая ежегодно празднуетъ день убіенія мужа, видя соблазнителя, который наряжается въ одежды отца ея; она всякій день пьетъ отраву новыхъ оскорбленій, всякій день высокомѣрную душу ея мучатъ сознаніе униженія и жажда мести. Жизнь и развитіе этого характера Софоклъ сдѣлалъ центромъ драмы.

Смотря съ этой точки зрѣнія, мы объяснимъ почему у Эсхила на первомъ планѣ піесы является Орестъ— законный мститель отцовской чести, жертва, обреченная съ колыбели на исполненіе неизбѣжныхъ Судебъ; у Со-

фокла, который въ своей драмѣ хотѣлъ развить характеры лицъ, а не идею Рока въ лицахъ, Оресту принадлежитъ роль второстепенная.

У Эсхила, Орестъ, явившись въ отцовскомъ домѣ, подъ видомъ странника, тотъ-часъ открывается Электрѣ и, вмѣстѣ съ нею, начертываетъ и исполняетъ планъ мести. У Софокла Электра почти до самой развязки не узнаетъ Ореста. Она вѣритъ извѣстію о его смерти, она сама льетъ слезы надъ урною, заключавшею будто прахъ его. Это согласно было съ цѣлью Софокла, который хотѣлъ провести душу Электры чрезъ рядъ всѣхъ возможныхъ испытаній, развить, сколько позволяло содержаніе піесы, страждущую личность героини своей драмы.

Лучшимъ доказательствомъ того, что основу трагедіи Софокла составляетъ не изображеніе мифа въ лицахъ, а развитіе личности, служатъ »Трахинянки.« Большая часть критиковъ относитъ эту трагедію къ числу слабѣйшихъ изъ трагедій Софокла. Причина слишкомъ строгаго сужденія критиковъ объ этомъ произведеніи,— если и не превосходнѣйшемъ изъ числа завѣщанныхъ намъ древностію, то интереснѣйшемъ, по своей близости къ нравамъ современной намъ жизни, — заключается, какъ кажется, въ ошибочномъ взглядѣ критиковъ на характеръ Софоклова искусства. Сюжетъ Трахинянокъ заимствованъ изъ преданія о Геркулесѣ. Привыкши видѣть въ трагедіи драматическое изображеніе мифа, котораго герой обыкновенно, не смотря на всѣ усилія воли, стремится на встрѣчу роковой судьбѣ своей, критики и на Трахинянокъ смотрѣли, какъ на картину судебъ Геркулесовыхъ, и съ этой точки зрѣнія, имѣли право быть недовольными піесой, въ которой предполагаемый ими

герой является только въ послѣднемъ дѣйствіи. Но у Софокла герой піесы не Геркулесъ, а Деянира; основная мысль ея не свершеніе роковыхъ судебъ Геркулеса, а изображеніе борьбы любви и ревности въ страждущемъ сердцѣ Деяниры. И какъ неподражаемо – превосходно развита картина этой борьбы! Любящее сердце Деяниры отравлено ядомъ ревности и подозрѣній. Ослѣпленная страстью, она подавляетъ въ себѣ тайный голосъ совѣсти и роковое предчувствіе, посылаетъ мужу отравленныя одежды — мнимый талисманъ любви, — и убиваетъ себя, узнавъ какой пламень зажгли въ Геркулесѣ эти одежды. Невыразимо – трогательно разсказаны послѣднія минуты Деяниры. Услышавши роковое извѣстіе, она молча, съ мыслію о самоубійствѣ, удаляется во внутренніе покои—нѣкогда храмъ ея любви и счастія,— въ послѣдній разъ украшаетъ свое брачное ложе и орошаетъ его слезами. Въ Деянирѣ столько женской граціи, столько страсти и вмѣстѣ съ тѣмъ столько души и человѣческаго достоинства, сколько мы не находимъ ни въ одномъ изъ женскихъ характеровъ, созданныхъ воображеніемъ древнихъ поэтовъ. Въ привязанности ея къ мужу – герою мы замѣчаемъ какое – то чудное сліяніе безотвѣтной, рабской покорности женъ Востока съ романическою страстью временъ новѣйшихъ. Словомъ, личность Деяниры принадлежитъ къ числу немногихъ превосходнѣйшихъ типовъ женской природы: мѣсто ея подлѣ Офеліи, Десдемоны и Гретхенъ.

Изъ главнаго художественнаго начала трагедіи Софокла, т. е. изъ развитія личности, вытекали всѣ другія внутреннія и внѣшнія ея отличія.

Интрига піесы, которой главная тема есть развитіе

извѣстной личности, должна быть полнѣе и разнообразнѣе.

Съ развитіемъ драматическаго дѣйствія лирическая часть піесы должна была сократиться; пѣсни хора по необходимости заняли второстепенное мѣсто въ общемъ составѣ трагедіи.

Каждая піеса, заключая въ себѣ развитіе одной опредѣленной личности, представляла одно органическое цѣлое и не могла быть, какъ у Эсхила, связана двумя другими въ трилогію.

Чтобы оразнообразить интригу, чтобы поставить героя въ различныя положенія, вызвать наружу различныя движенія его сердца и выказать различныя черты его характера, необходимо было большее число дѣйствующихъ на сценѣ лицъ.

Все это мы дѣйствительно находимъ въ трагедіи Софокла (a).

Еврипидъ. Софоклъ является представителемъ цвѣта Греческой жизни. Въ произведеніяхъ его выражается вѣкъ, въ которомъ разумъ Греческаго народа примирялся съ даннымъ порядкомъ своего религіознаго и общественнаго устройства, вѣкъ, въ которомъ Греція стремилась къ возможному общечеловѣческому совершенству, но совершенству, согласному съ духомъ Греческой религіи и Греческой исторіи. Но должно быть, въ то же самое время зрѣлъ и разрывъ убѣжденій разума съ предписаніями языческой вѣры, возникала борьба новыхъ началъ съ прежнимъ общественнымъ порядкомъ. Если бы религія Грековъ была несовершенна по однѣмъ внѣшнимъ фор-

---

(a) *Ad. Schöll* Sophokles Francf. a. M. 1842; *K. O. Müller* Gesch. der Griech. Litt.

намъ, но въ духѣ своемъ заключала сѣмена истины, обновляющія жизнь общественную; если-бы эта жизнь могла быть обновлена одною философіею безъ благодатнаго участія вѣры, то новый періодъ въ жизни Греціи былъ-бы періодомъ ея усовершенствованія. Но и религія, и философія въ томъ видѣ, какъ онѣ существовали у Грековъ, не заключали въ себѣ началъ зиждительныхъ для жизни, поэтому время борьбы прежняго съ новымъ было для Греціи временемъ упадка, разрушенія. Скептическія начала, внося смерть и разрушеніе въ жизнь, внесли ихъ и въ искусство.

По неразрывной связи искусства съ жизнію, новое направленіе въ жизни Греціи должно было высказаться и въ ея трагедіи. Но трагедія не смѣла оставить своихъ прежнихъ формъ и содержанія, освященныхъ обычаемъ и религіею. Она по прежнему не оставляла почвы баснословнаго преданія, не смѣла создать для себя новыхъ общечеловѣческихъ типовъ, по прежнему выставляла на сценѣ своихъ боговъ и героевъ и только влагала въ уста ихъ имъ чуждую философію временъ позднѣйшихъ. Въ этомъ соединеніи философскихъ идей съ миѳологіею, въ этомъ изображеніи чувствъ, мыслей, характеровъ и стремленій вѣка скептическаго посредствомъ миѳовъ, созданныхъ религіознымъ чувствомъ и патріотизмомъ прежнихъ временъ, должно искать основы для объясненія всѣхъ явленій того новаго направленія Греческой трагедіи, котораго представителемъ является Еврипидъ.

Въ произведеніяхъ Еврипида прежде всего поражаетъ насъ отношеніе поэта къ предмету его поэзіи. Еврипидъ избираетъ для трагедій своихъ сюжеты изъ временъ героическихъ и представляетъ намъ, вмѣсто поэтической картины этихъ временъ, ихъ критику, съ

точки зрѣнія позднѣйшей философіи. Вѣстникъ Агамемнона у него разсуждаетъ о бытіи бога, называемаго Юпитеромъ; Гекуба философствуетъ о вліяніи воспитанія на характеръ; Елена представлена распутною женщиною; Менелай — глупымъ ревнивцемъ; словомъ, Еврипидъ срываетъ поэтическую одежду съ временъ героическихъ рукою ихъ же героевъ. Это противорѣчіе духа и формы, эта скептическая философія, представленная въ лицахъ религіознаго эпоса, не могли сообщить трагедіи Еврипида высокаго поэтическаго достоинства. Странно слышать изъ устъ героевъ суроваго, до-историческаго вѣка софистическія разсужденія о предметахъ божественныхъ и человѣческихъ. Этотъ недостатокъ исторической и художественной истины искупался у Еврипида, особенно для современной ему публики, философскими и ораторскими достоинствами разсужденій. Въ искусствѣ философствовать на сценѣ никто не превзошелъ Еврипида. Самыя блестящія рѣчи театральныхъ героевъ Вольтера кажутся вялыми въ сравненіи съ рѣчами героевъ Еврипидовыхъ. Съ этимъ искусствомъ Еврипидъ соединялъ еще искусство изобрѣтать эффектныя сцены. Онъ умѣлъ раздражить воображеніе, взволновать страсти и поразить душу зрителей картинами крайней нищеты, незаслуженной кары, страшныхъ терзаній голода и т. п. Для этой же цѣли онъ не пренебрегалъ даже и болѣе грубыми средствами: одѣвалъ своихъ актеровъ въ рубища, давалъ имъ отвратительныя маски, выводилъ ихъ на сцену покрытыми ранами.

Внѣшнія отличія Еврипидовой трагедіи вполнѣ согласны съ ея внутреннимъ характеромъ. Отличія эти заключаются главнымъ образомъ въ *прологѣ* и въ такъ-называемомъ *Deus ex machina.*

Прологомъ называются тѣ первыя сцены всякой Гре- *Пролог.*
ческой трагедіи, которыя предшествуютъ появленію хора въ оркестрѣ. Но прологъ въ томъ видѣ, въ которомъ является у Еврипида, составляетъ принадлежность только его трагедій, и отличается отъ пролога піесъ прежнихъ трагиковъ тѣмъ, что у тѣхъ онъ имѣлъ связь съ остальными частями піесы, представлялъ первое звено въ цѣпи всей интриги; у Еврипида же прологъ есть простое обращеніе къ публикѣ, есть разсказъ содержанія драмы, влагаемый въ уста одного изъ дѣйствующихъ лицъ, и не имѣющій связи съ явленіями послѣдующими. Какъ ни маловажнымъ кажется это отступленіе Еврипида отъ примѣра его предшественниковъ, однако и въ немъ уже выражается Еврипидово небреженіе къ интересамъ искусства и желаніе ораторствовать и философствовать на сценѣ. Музой-вдохновительницей Еврипида была тревожная философія его времени, а не безмятежное искусство. Поэтому онъ не слишкомъ заботился о томъ, что явленіе на сценѣ лица, не имѣвшее связи съ ходомъ и развитіемъ интриги, противно требованіямъ искусства, и для прологовъ своихъ предпочелъ именно этотъ способъ, какъ легчайшій. Кромѣ того такой прологъ былъ почти необходимъ для уразумѣнія Еврипидовой трагедіи, въ которой смыслъ древняго преданія представлялся въ измѣненномъ видѣ, интрига была запутана до крайности, страсти доведены до высочайшей степени напряженія. Что касается Deus ex machina, то онъ имѣлъ такое же значеніе для развязки піесы, какое прологъ для ея изложенія. Въ прологѣ зритель знакомился съ содержаніемъ піесы изъ разсказа, влагаемаго въ уста одного изъ дѣйствующихъ лицъ; въ Deus ex machina онъ видѣлъ развязку піесы, которая не сама собою вытекала

изъ хода ея, но была слѣдствіемъ вмѣшательства начала посторонняго. Трагедія Еврипида, представляя сцѣпленіе различныхъ сценъ и случаевъ, не заключала въ самой себѣ необходимости такой, а не другой развязки; она могла быть и прервана въ любомъ мѣстѣ, и продолжаема въ безконечность. Когда отношенія лицъ были уже достаточно развиты и запутаны, когда воображеніе поэта исчерпало запасъ картинъ трогательныхъ, отвратительныхъ, ужасныхъ, нѣжныхъ; тогда, чтобы развязать этотъ гордіевъ узелъ, являлось на сцену божество и рѣшало тяжбу дѣйствующихъ лицъ въ пользу той, или другой стороны. Это неожиданное появленіе божества для развязки піесы есть собственно то, что́ называютъ deus ex machina.

Послѣ Еврипида Греческая трагедія успѣла наконецъ сбросить съ себя оковы миѳологіи и эпоса героическаго, и въ вымышленной повѣсти стала представлять нравы и характеры современной ей эпохи. Вмѣстѣ съ содержаніемъ, измѣнилась и форма трагедіи. Хоры, составляющіе существенную часть прежней трагедіи, въ позднѣйшихъ драматическихъ произведеніяхъ были замѣнены эмболимомъ, пѣніемъ и музыкою, — которыя были исполняемы въ оркестрѣ, въ промежуткахъ между извѣстными частями піесы, и которыя, подобно музыкѣ нашихъ оркестровъ, не имѣли никакой связи съ содержаніемъ драмы. Памятники этого новаго, чисто-гражданскаго направленія Греческой драмы не дошли до насъ; извѣстно только, что первый примѣръ его представилъ Агаѳонъ въ своемъ »Цвѣткѣ« (a).

(a) *K. O. Müller.* Gesch. der Griech. Poesie. *Patin* Etudes sur les tragiques grecs.

Трагедія была развитіемъ и художественнымъ довершеніемъ пѣсенъ характера важнаго, которыми сопровождался религіозный обрядъ въ честь Вакха, какъ символа смерти и страданія. Но въ честь же Вакха, какъ символа возрожденія въ природѣ, совершался и обрядъ, имѣвшій характеръ необузданной веселости. Въ пѣсняхъ, которыми сопровождался этотъ обрядъ, позволялось обычаями и религіею осмѣивать и пародировать не только жизнь общественную и личность гражданъ, но и самые священные предметы. Изъ пѣсенъ насмѣшливыхъ до безстыдства и веселыхъ до изступленія, которыми сопровождался обрядъ Вакха, развилась Греческая комедія, и въ художественномъ своемъ видѣ сохранила свой первоначальный характеръ, рѣзко отличающій ее отъ характера комедіи Христіанской. У лучшихъ изъ поэтовъ Христіанскихъ, комедія есть изображеніе дѣйствительности падшей, но никогда не теряющей своего нравственнаго значенія, — есть изображеніе жизни ежедневной, проникнутое высшимъ, нравственнымъ взглядомъ на жизнь; у Грековъ комедія есть изображеніе одного чувственнаго, смѣшнаго, каррикатурнаго, есть плодъ Вакхическаго веселія. Авторъ, увлеченный симъ послѣднимъ, оставлялъ въ сторонѣ все серіозное. Въ Греческой комедіи мы встрѣчаемъ такія картины грубой чувственности, такое неприличіе въ словахъ и выраженіяхъ, такія выходки противу чести согражданъ поэта, такой цинизмъ, что, судя по современному понятію о достоинствѣ жизни и искусства, едва можемъ повѣрить публичному представленію подобныхъ непристойностей. Но мы объяснимъ себѣ вольный характеръ Греческой комедіи, когда вспомнимъ, что она была художественнымъ повтореніемъ Вакхическаго обряда, освященнаго обычаемъ и религіею.

Комедія, ея характеръ и идея.

изъ хода ея, но была слѣдствіемъ вмѣшательства какой посторонняго. Трагедія Еврипида, представляя сцѣпленіе различныхъ сценъ и случаевъ, не заключала въ самой себѣ необходимости такой, а не другой развязки; она могла быть и прервана въ любомъ мѣстѣ, и продолжаема въ безконечность. Когда отношенія лицъ были уже достаточно развиты и запутаны, когда воображеніе поэта исчерпало запасъ картинъ трогательныхъ, отвратительныхъ, ужасныхъ, нѣжныхъ; тогда, чтобы развязать этотъ гордіевъ узелъ, являлось на сцену божество и рѣшало тяжбу дѣйствующихъ лицъ въ пользу той, или другой стороны. Это неожиданное появленіе божества для развязки піесы есть собственно то, что́ называютъ deus ex machina.

Послѣ Еврипида Греческая трагедія успѣла наконецъ сбросить съ себя оковы миѳологіи и эпоса героическаго, и въ вымышленной повѣсти стала представлять нравы и характеры современной ей эпохи. Вмѣстѣ съ содержаніемъ, измѣнилась и форма трагедіи. Хоры, составляющіе существенную часть прежней трагедіи, въ позднѣйшихъ драматическихъ произведеніяхъ были замѣнены эмболимомъ, пѣніемъ и музыкою, — которыя были [illegible] няемы въ оркестрѣ, въ промежуткахъ между [illegible] частями піесы, и которыя. подобно му[illegible] кестровъ, не имѣли никакой связи съ [illegible] Памятники этого новаго, чисто-[illegible] нія Греческой драмы не дошли [illegible] что первый примѣръ [illegible] »Цвѣткѣ« (a).

Трагедія [illegible]
вершеніемъ [illegible]
вождался [illegible]
вола смерти и [illegible]
символа возрожденія [illegible]
имѣвшій [illegible]
которыми [illegible]
чаяни и [illegible]
жизнь общественную [illegible] сѣ
священные [illegible] о-
безстыдства и [illegible] вой
провождался [illegible] на-
и въ художественномъ [illegible] такой
начальный [illegible] горой-
тера комедіи [illegible] едней и
Христіанскихъ [illegible] ндру (а).
ности [illegible] дожествен- *Драма сатирическая.*
ственнаго [illegible] ентовъ, изъ
проникнутое [illegible] агедія и комедія.
у Грековъ [illegible] скія представленія
наго, [illegible] сь трагическаго съ
скаго [illegible] ельную черту драмы
оставлялъ [illegible] одило дѣйствіе важное,
медіи [illegible] щій изъ сатировъ, пароди-
сти, [illegible] сняхъ насмѣшливыхъ, коми-
выходки [illegible] омъ, видимъ, что смѣшеніе тра-
низмъ, [illegible] имъ находится не только въ драмѣ
жизни [illegible]

[illegible] *scher* Aristophanes und sein Zeitalter. Berlin, 1827; *Aug.* [illegible] ta comicorum græcorum; *Karl. Otfried. Müller.* Gesch. der [illegible] s auf das Zeitalter Alexanders. Breslau, 1841; *Binaut* La comé- [illegible] et re[illegible] s въ Rev. d. d. mondes 1843.

Трагедія изображала серіозную сторону жизни, и тайну ея нравственнаго величія нашла въ идеѣ о борьбѣ съ Рокомъ. Комедія изображала одну чувственную сторону жизни, оставленную на волю страстей и животныхъ инстинктовъ, которыхъ ходъ и развязка зависятъ отъ случая. Поэтому, если въ Греческой комедіи и искать одной общей мысли, связывающей разрозненныя сцены въ одно цѣлое, то искать развѣ въ понятіи о случаѣ.

Предметъ. Къ насмѣшливымъ выходкамъ Вакхическихъ пѣсенъ всегда подавали поводъ обстоятельства и лица, окружавшія поэта на самомъ мѣстѣ совершенія Вакхова обряда. Равнымъ образомъ, и комедія предметомъ своей сатиры дѣлала лица всѣмъ извѣстныя, нерѣдко присутствовавшія въ театрѣ при самомъ представленіи піесы, въ которой они осмѣивались. Такъ въ лицѣ Сократа Аристофанъ осмѣялъ туманную, софистическую философію и представилъ ея вредное вліяніе на религіозное, нравственное и патріотическое чувство; въ лицѣ Еврипида преслѣдовалъ поэзію, ставшую органомъ софистическихъ идей вѣка; въ лицѣ Клеона казнилъ дерзкаго демагога; однимъ словомъ, дѣлая предметомъ сатиры весь бытъ политическій и частный, комедія древнихъ представляла картины этого быта въ лицахъ, въ то время жившихъ и дѣйствовавшихъ. Даже въ костюмахъ актеровъ было соблюдено сходство съ обыкновеннымъ нарядомъ, а въ маскахъ — съ чертами лица осмѣиваемыхъ гражданъ. Съ такимъ характеромъ существовала Греческая комедія до конца Пелопоннезской войны. Въ это время власть политическая, перешедшая изъ рукъ народа въ руки избранныхъ, стала все болѣе и болѣе ограничивать вмѣшательство комедіи въ жизнь публичную и частную: запрещено было поэтамъ избирать предметомъ сатиры ин-

тересы государственные и писать пасквили на лица дѣйствительныя. Въ этотъ періодъ такъ называемой средней и новой комедіи, комики Греческіе должны были ограничиться изображеніемъ однихъ общихъ пороковъ человѣческой природы, и произведенія ихъ получили характеръ комедіи въ смыслѣ Ново-Европейскомъ.

Представителемъ древней политической комедіи Грековъ должно считать Аристофана. Лучшія изъ его произведеній суть: *Облака, Лягушки, Осы.* Впрочемъ всѣ піесы этого поэта исполнены такого неистощимаго остроумія, такой силы фантазіи въ изобрѣтеніи самой живой формы для мыслей, съ трудомъ допускающихъ ихъ наглядное выраженіе въ образахъ и картинахъ, и такой прелести стиха, что трудно отдать предпочтеніе которой-нибудь изъ нихъ предъ прочими. Изъ поэтовъ средней и новой комедіи первенство принадлежитъ Менандру (a).

Драма сатирическая.

Драму сатирическую должно считать художественнымъ довершеніемъ тѣхъ же самыхъ элементовъ, изъ которыхъ, другимъ путемъ образовались трагедія и комедія. Пратинъ первый ввелъ въ свои трагическія представленія комическіе хоры сатировъ. Эта смѣсь трагическаго съ комическимъ составляетъ отличительную черту драмы сатирической. На сценѣ происходило дѣйствіе важное, трагическое; хоръ же, состоящій изъ сатировъ, пародировалъ это дѣйствіе въ пѣсняхъ насмѣшливыхъ, комическихъ. Такимъ образомъ, видимъ, что смѣшеніе трагическаго съ комическимъ находится не только въ драмѣ

(a) *Th. Rötscher* Aristophanes und sein Zeitalter. Berlin, 1827; *Aug. Meineke* Fragmenta comicorum græcorum; *Karl. Otfried. Müller.* Gesch. der Griech. Litt. bis auf das Zeitalter Alexanders. Breslau, 1841; *Binaut* La comédie politique et religieuse à Athenes въ Rev. d. d. mondes 1843.

Ново-Европейской, но и въ классической, съ тою только разницею, что комическій элементъ драмъ сатирическихъ представлялъ одну пародію важнаго и не былъ подчиненъ, какъ въ драмѣ Христіанской, одной и той же идеѣ вмѣстѣ съ трагическимъ (a).

Изъ всѣхъ драмъ сатирическихъ до нашихъ временъ дошла только одна — »Циклопъ« Еврипида.

РИМСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ.

Драматическая поэзія Рима не замѣчательна ни богатствомъ, ни оригинальностью своихъ произведеній.

Въ 365 г. до Р. Х., во время страшной моровой язвы, Римляне рѣшились умилостивить боговъ торжественнымъ отправленіемъ сценическихъ игръ, и для этой цѣли пригласили изъ Этруріи гистріоновъ, или актёровъ. Мимическія представленія этихъ гистріоновъ, соединенныя съ пѣніемъ извѣстныхъ стиховъ сатирическаго характера (carmina fescennina), были первыми опытами драматическаго искусства въ Римѣ. Впослѣдствіи явился новый родъ зрѣлищъ *Ателланы* (tabulæ Atellanæ), которыя получили свое названіе отъ города Ателлъ, въ Кампаніи. Какъ мимическія представленія Этрусскихъ гистріоновъ, такъ и Ателланы, заимствованныя отъ Осковъ, были не что иное какъ фарсы, состоящіе изъ мимики и сатирическихъ выходокъ, и не заключали въ себѣ опредѣленнаго драматическаго дѣйствія. Ливій Андроникъ пер-

(a) *Welcker* въ дополненіи къ сочиненію Ueber die Aeschylische Trilogie; *W. Genthe* Der Kyklops des Euripides nebst einer ästhet. Abhandl. über das Satyrspiel. Halle, 1828.

вый образовалъ (около 240 г. до Р. Х.) изъ этихъ грубыхъ народныхъ зрѣлищъ правильныя драматическія представленія, подчинивъ ихъ формѣ Греческой комедіи. Представленія Ливія Андроника и его послѣдователей назывались comœdia palliata (отъ pallium, родъ Греческой одежды), потому что они не только по формѣ и содержанію, но даже и по костюму дѣйствующихъ лицъ были подражаніемъ комедіи Греческой. Кромѣ этой чисто-подражательной комедіи была еще въ Римѣ и другая—*comœdia togata* (отъ toga, Римскій плащъ), въ которой дѣйствующія лица являлись на сцену въ костюмѣ народномъ; но объ этой послѣдней мы имѣемъ очень мало свѣдѣній и не можемъ навѣрно сказать была ли она такъ же оригинальна и по нравамъ, какъ по костюму дѣйствующихъ лицъ. Два писателя: Плавтъ († 184 до Р. Х.) и Теренцій (род. 192 до Р. Х.) считаются представителями Римской подражательной комедіи. Въ комедіяхъ *Плавта* не всегда выдержаны характеры и не вездѣ соблюдено приличіе, но за то много остроумія и истиннаго комизма; напротивъ въ комедіяхъ *Теренція* менѣе комической живости, но болѣе правдоподобія и вѣрности въ развитіи интриги, болѣе вкуса и граціи въ выраженіи.

Тотъ же самый Ливій Андроникъ, познакомившій Римлянъ съ Греческою комедіею, познакомилъ ихъ и съ Греческою трагедіею. Со времени Ливія Андроника до временъ Императора Августа, трагедія Римская состояла почти изъ однихъ болѣе или менѣе удачныхъ переводовъ трагедіи Греческой. Къ этому періоду, кромѣ переводовъ Ливія Андроника, относятся еще переводы Невія, Эннія, Пакувія и Аттика, дошедшіе до насъ только въ немногихъ отрывкахъ. При Августѣ, поэты Римскіе, поощряемые вниманіемъ Императора къ драматическому роду

поэзіи, неограничивались уже одними переводами Греческихъ трагиковъ, но стали сочинять и свои собственныя трагедіи. Къ сожалѣнію ни одно изъ драматическихъ произведеній Августова вѣка не дошло до насъ, и мы только по слухамъ знаемъ, что знаменитѣйшій трагикъ того времени былъ Азиній Полоній, что Овидій написалъ Медею, Варій — Тіэста (a).

Сенекѣ, наставнику Нерона, приписываютъ десять трагедій, изъ которыхъ одна оригинальна, всѣ прочія подражанія Софоклу и Еврипиду. Въ драматическомъ отношеніи эти трагедіи не замѣчательны: въ нихъ нѣтъ ни естественности въ характерахъ, ни внутренней связи и послѣдовательности въ интригѣ; но достойны вниманія въ отношеніи реторическомъ, какъ собраніе блестящихъ рѣчей, философскихъ размышленій и правилъ. Особенно же онѣ важны по своему вліянію на характеръ классико-Французской трагедіи, а посредствомъ оной, и на другіе Ново-Европейскіе Театры (b).

Говоря вообще, лучшіе, благороднѣйшіе виды драматическаго искусства не принялись на Римской почвѣ: Римлянамъ болѣе нравились пантомимы и зрѣлища цирка, нежели зрѣлища сцены трагической (c).

(a) *A. W. Schlegel* Vorles. über dram. Kunst und Litt. *Bernhardy* Grund. der Röm. Litt. Halle, 1830.

(b) *Nisard* Etudes de mœurs et de critique sur les poétes Latins de la décadence. Bruxelles, 1834; *Jakobs* въ Charakteren der vornehmsten Dichter all. nat. Bd. IV.

(c) *A. W. Schlegel.* Vorles. üb. dram. Kunst und Litt.; *Charles Magnin* Origines du Théâtre moderne.

В. ФОРМЫ НОВО-ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗІИ.

ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ ФРАНЦІИ.

Драма Французская и вообще Ново-Европейская и первое содержаніе для своихъ представленій и первый поводъ къ развитію нашла въ религіи. Духовенство, стараясь всѣми средствами напечатлѣть въ умѣ грубыхъ Германскихъ народовъ высокія истины Христіанства, допускало въ извѣстныхъ случаяхъ представленіе въ лицахъ дивныхъ событій св. исторіи и мѣстныхъ религіозныхъ легендъ. Кромѣ духовенства, особенное вліяніе на развитіе драматическаго искусства, въ формѣ позднѣйшихъ мистерій, имѣли еще пилигримы, которые, возвратившись изъ путешествія къ св. мѣстамъ, для возбужденія состраданія въ народѣ, драматически представляли ему подвиги мучениковъ, чудеса святыхъ и назидательные случаи изъ жизни крестоносцевъ въ землѣ невѣрныхъ. Однако и искусство средневѣковой Франціи съ своей стороны не оставалось праздным. Повинуясь своимъ внутреннимъ требованіямъ, оно еще въ началѣ XIII вѣка стремилось перейти отъ формъ эпическихъ къ формамъ драматическимъ. Примѣръ такого стремленія представляютъ жонглеры, ставшіе сопровождать пѣніе эпическихъ пѣсенъ мимикой. Въ исторіи Герцоговъ Бургундскихъ и Королей Франціи XII вѣка, въ числѣ увеселительныхъ забавъ, упоминается часто и о зрѣлищахъ, въ которыхъ трубадуры являются въ роли актеровъ и забавниковъ. Изъ соединенія этихъ элементовъ: религіознаго и народ-

наго возникли, въ началѣ XIV вѣка, первые опыты Французскаго театра. Въ 1313 году, по поводу посвященія сыновей Филиппа Красиваго въ рыцари, дано было слѣдующее представленіе: Адамъ и Ева, Волхвы, избіеніе младенцевъ, Рай съ ликами Ангеловъ и проч. Рядомъ съ этими картинами содержанія важнаго — зародышами народной Ново-Европейской трагедіи, были представлены картины комическія — зародыши народной комедіи: Дѣтскій турниръ, Дикій человѣкъ, Прядущій левъ, Свищущій соловей и наконецъ вся исторія Рейнеке-Лиса. Къ этимъ двумъ элементамъ Французскаго Театра вскорѣ присоединился новый элементъ — элементъ классической древности, который сначала имѣлъ только едва замѣтное вліяніе на форму піесъ, потомъ сталъ господствующимъ и подавилъ развитіе элемента религіозно-народнаго. Болѣе или менѣе близкое знакомство съ произведеніями классической древности, въ средніе времена, никогда не прекращалось. Еще въ XII вѣкѣ, Вильгельмъ Блоазскій написалъ, вѣроятно подъ вліяніемъ образцовъ классическихъ, одну трагедію и одну комедію; потомъ духовенство стало писать на языкахъ Латинскомъ и народномъ такъ-называемыя *Jeux*, которыхъ содержаніе было заимствовано изъ преданій Церкви и сказаній народныхъ, но которыхъ діалогическая форма обнаруживала явные слѣды вліянія классическаго.

Мистеріи. Начало учрежденія постоянныхъ театровъ во Франціи относится къ концу XIV вѣка. Въ 1380 году, по поводу въѣзда Карла VI въ Парижъ, дано было зрѣлище »никогда не виданное«. Спустя нѣсколько лѣтъ это зрѣлище, во время бракосочетанія Карла съ Изабеллой, было повторено и лица, участвовавшія въ немъ, присвоивъ себѣ право исключительнаго представленія подобныхъ

зрѣлищъ, образовали подъ именемъ Братства (Confrérie) родъ постоянной труппы.

Братство было названо Братствомъ страстей (Confrérie de la Passion); представленія же братства назывались *Мистеріями.*

Въ 1402 г. Король Карлъ принялъ Братство страстей подъ свое особое покровительство и далъ ему привилегію на устроеніе въ Парижѣ театра. Пользуясь этимъ позволеніемъ, Братство стало давать свои представленія не на улицахъ и площадяхъ какъ прежде, а въ особомъ зданіи (Hôtel de Bourgogne), и такимъ образомъ положило начало первому постоянному театру въ Европѣ.

Кромѣ театра Братства страстей образовались въ это время еще два другіе: Театръ Писцевъ Базошскихъ (Théâtre des Clercs de la Bazoche) и Театръ Беззаботныхъ Дѣтей (Théâtre des Enfants sans souci). Но такъ какъ Братство страстей, получивши привилегію на представленіе мистерій, воспрещало ихъ давать на двухъ другихъ театрахъ, то тѣ изобрѣли новаго рода зрѣлища. Зрѣлища Театра Писцевъ назывались *Моралью* и *Фарсами;* (moralités), зрѣлища Беззаботныхъ Дѣтей *шутками* (sotties).

Моралите и фарсы.

Въ морали изображалось то же, что составляло и содержаніе мистерій, съ тою только разницею, что, вмѣсто лицъ историческихъ, въ морали являлись лица аллегорическія: олицетворенія извѣстныхъ пороковъ, добродѣтелей и отвлеченныхъ понятій. Одни названія дѣйствующихъ лицъ показываютъ достаточно духъ и характеръ піесъ этого рода. Въ морали о Благоразумномъ и Безразсудномъ (Bien-advisé et mal-advisé) въ числѣ прочихъ дѣйствующихъ лицъ находятся: Добрая-воля, Разсудокъ, Раскаяніе, Смиреніе, Мятежъ, Безуміе, Тщеславіе, Отчаяніе, Стыдъ, Честь, Счастіе, Дурной-конецъ. Въ этой

аллегорической картинѣ борьбы добродѣтели съ порокомъ, Благоразумный и Безрасудный равно подвергаются разнымъ соблазнамъ и равно получаютъ полезные уроки и наставленія; но Благоразумный слѣдуетъ благимъ совѣтамъ и спасается, Безрасудный увлекается соблазнами и погибаетъ. Такъ какъ въ олицетвореніи, по самому существу его, можно представить одну только опредѣленную сторону извѣстнаго характера: злую или добрую, смѣшную или трагическую, то поэтому въ морали послѣдовало отдѣленіе элементовъ комическаго отъ трагическаго, которые въ мистеріяхъ еще сливались. Олицетворенія комической стороны человѣческой природы образовали особую форму представленій Театра Писцевъ— фарсы. Замѣчательнѣйшій изъ фарсовъ есть фарсъ »Адвокатъ Пателенъ«. Онъ въ свое время имѣлъ необыкновенный успѣхъ, былъ переведенъ на многіе Ново-Европейскіе языки и въ передѣлкѣ 1706 года удержался на сценѣ до нашихъ дней.

Соти'. Представленія театра Беззаботныхъ Дѣтей — Sotties, отличаются отъ фарсовъ только тѣмъ, что въ фарсахъ по большей части представлялась аллегорическая картина пороковъ и заблужденій, свойственныхъ человѣческой природѣ вообще, въ соти — аллегорическая картина пороковъ современнаго общества. Такъ въ одной изъ соти дѣйствуютъ слѣдующія аллегорическія лица: Міръ, Злоупотребленіе, Sot-dissolu, Sot-Glorieux, Sot-Corrompu, Sot-Trompeur, Sot-Ignorant, Sotte-Folle. Міръ, утомленный попеченіями о людяхъ, засыпаетъ. Злоупотребленіе, занявши его мѣсто, ударяетъ волшебнымъ жезломъ по окружающимъ его деревьямъ, и послѣ каждаго изъ такихъ ударовъ является на сцену новый глупецъ (Sot). Окруживъ себя толпою безумцевъ разныхъ званій и состояній,

Злоупотребленіе предлагаетъ имъ пересоздать міръ. Но глупцы никакъ не могутъ между собою согласиться; между тѣмъ старый міръ пробуждается, читаетъ глупцамъ приличную мораль и прогоняетъ ихъ со сцены.

При этомъ нельзя не замѣтить, что драматическое искусство Франціи, переходя отъ историческихъ представленій *Мистерій*, къ изображенію отдѣльныхъ пороковъ и добродѣтелей человѣческой природы въ *морали*, и наконецъ къ изображенію пороковъ и добродѣтелей современныхъ въ *сотй* все болѣе и болѣе сближалось съ жизнію и развивалось.

Художественный характеръ Мистерій.

Всѣ произведенія Средневѣковой драмы, явившіяся въ исчисленныхъ здѣсь формахъ: Мистеріи, Морали, Фарса и Сотй не отличаются ни строгой обдуманностью плана, ни стройнымъ расположеніемъ частей, ни тщательною обработкою частностей, словомъ, имъ чужды лоскъ и отдѣлка, составляющіе принадлежность искусства позднѣйшаго. Но съ другой стороны мы находимъ въ нихъ слѣды силы и оригинальности, свойственные временамъ искусства первоначальнаго. Часто мѣста прозаическія, понятія вздорныя и рѣчь самая обыкновенная перемѣшаны въ нихъ съ чертами, набросанными рукою сильною и могучею, съ идеями глубокими и стихами прекрасными. Прибавимъ къ этому безпрестанные анахронизмы, странное примѣненіе понятій Востока и классической Греціи къ современной жизни, передѣлку міра классическаго на современный ладъ, и мы будемъ имѣть понятіе о первыхъ опытахъ Ново-Европейской драмы.

Позднѣйшіе Французскіе критики, считавшіе форму Французской трагедіи временъ Людовика XIV одною истинною и непреложною формою драматическаго искусства, слишкомъ унижаютъ художественное достоинство

мистеріи. Даже писатели временъ новѣйшихъ, здравою критикою и знакомствомъ съ образцами драматической поэзіи другихъ народовъ разочарованные на счетъ превосходства Французской трагедіи, не отдаютъ должной справедливости произведеніямъ средневѣковаго Театра. Но не должно забывать, что въ среднія времена, времена первоначальнаго образованія всѣхъ сторонъ Ново-Европейской жизни, драматическія представленія существовали болѣе, какъ простая народная забава, нежели какъ произведенія изящнаго искусства и что поэтому не должно судить слишкомъ строго о ихъ поэтическомъ достоинствѣ. Мистеріи, Мораль, Фарсы и всѣ другія формы средневѣковаго театра должны быть разсматриваемы только какъ народная основа для позднѣйшаго художественнаго развитія драматической поэзіи, только какъ почва, которая могла бы принесть плодъ прекрасный и обильный, если бы была воздѣлана рукою просвѣщенныхъ и даровитыхъ художниковъ.

Части драматическихъ представленій средневѣковаго театра назывались *днями* (Journées). Основаніемъ для такого дѣленія служило не время совершенія представляемыхъ событій въ дѣйствительности, а время продолженія самаго представленія, которое дѣйствительно, по причинѣ обширности піесъ, продолжалось иногда нѣсколько дней и даже недѣль. Актеры, окончившіе свои роли, садились на скамейки, находившіяся по обѣимъ сторонамъ сцены, и оставались тамъ до тѣхъ поръ пока вновь не пришла ихъ очередь говорить. Зрители занимали мѣста (établies), расположенныя амфитеатромъ; верхній рядъ этихъ мѣстъ назывался райкомъ (paradis) (a).

(a) *Lucas* Histoire philosophique et littéraire du Théâtre Français depuis son origine jusqu'à nos jours. Paris, 1843; *C. Magnin* Origines du Théâtre mo-

Въ такомъ видѣ существовала Французская драма въ XIII, XIV, XV и въ началѣ XVI вѣка. Въ половинѣ XVI вѣка, въ слѣдствіе обращенія Французской литературы къ подражанію древнимъ, и драма получаетъ новый, классическій характеръ. По тѣсной связи поэзіи и въ особенности поэзіи драматической съ жизнію, такой важный переворотъ въ поэзіи Франціи не могъ произойти въ слѣдствіе вліянія однѣхъ причинъ литературныхъ, безъ участія причинъ историческихъ: Франція не могла вдругъ отвергнуть свою прежнюю народную поэзію и усвоить себѣ содержаніе и формы литературы чужой потому только, что такъ угодно было Ронсару или какому нибудь другому стихотворцу. *Французская трагедія.*

Первоначальная исторія Французскаго театра доказываетъ, что во Франціи вполнѣ развился тотъ видъ драмы, который названъ нами аллегорическимъ и котораго основу составляетъ представленіе въ лицахъ извѣстнаго круга идей и преданій. Послѣ драмы аллегорической, на сценѣ Французскаго театра, сообразно съ законами естественнаго развитія поэзіи по родамъ и видамъ, должна была явиться драма, основанная на преданіи эпическомъ; аллегорическія маски временъ легенды должны были уступить мѣсто типамъ эпоса героическаго. Казалось, ничего не могло быть легче и естественнѣе, потому что Франція въ своихъ трехъ циклахъ эпоса героическаго и во множествѣ мѣстныхъ эпическихъ сказаній обладала прекраснымъ и обильнымъ источникомъ сюжетовъ, которые только ожидали генія, подобнаго Шекспиру, чтобы укра-

---

derne. Paris 1846; *Sainte-Beuve* Tableau historique et critique de la poésie Franç. et du Théâtre au XVI siècle. Paris, 1843. *Philarète Chasles* Etudes sur le seizième siècle en France. Paris, 1848.

сить сцену. Но въ половинѣ XVI вѣка прежнія стихіи Французскаго театра изжились, когда представленія братствъ заключали въ себѣ множество несообразностей, переходъ Французской драмы отъ прежнихъ аллегорическихъ формъ къ народнымъ, историческимъ, встрѣтилъ препятствіе въ политическихъ обстоятельствахъ Франціи того времени. Усиліями Людовика XI и его преемниковъ разнородныя стихіи государственной жизни Франціи слились наконецъ въ одно органическое цѣлое, центромъ котораго сталъ Парижъ. Дворъ Короля привлекъ къ себѣ прежнихъ, почти независимыхъ Графовъ и Герцоговъ; университетъ Парижскій привлекъ людей, которые съ упадкомъ феодальной системы, по необходимости, бросили прежнюю веселую науку (la gaie science) и предались занятіямъ ученымъ. Въ это время перехода Франціи отъ формъ феодальныхъ къ формамъ чисто-монархическимъ, воскресить на сценѣ преданіе героическое, дышавшее воспоминаніями прежней феодальной жизни, бывшее ея плодомъ и выраженіемъ, значило бы дать пищу прежнимъ распрямъ, растравить раны, которыя уже начинали заживать. Не того желала мудрая политика Государей, и великій министръ Ришелье не по однимъ только предубѣжденіямъ литературнымъ дѣйствовалъ за одно съ Академіею, стараясь утвердить систему подражанія древнимъ. Такимъ образомъ, съ одной стороны вліяніе Парижскаго университета и знакомство Французовъ съ образцовыми произведеніями литературы Греческой и Римской, съ другой ходъ обстоятельствъ историческихъ, были причиною, что литература Франціи, расторгнувъ связь съ своимъ прошедшимъ, обратилась къ подражанію древнимъ. Съ поступленіемъ новой подражательной литературы подъ особое покровительство Версальскаго

Двора, прежній Театръ палъ и Братство страстей уступило въ 1592 г. свою привилегію новой труппѣ (La Troupe de la Comédie Françoise). Первымъ по времени представителемъ классическаго характера Французской драмы былъ Жодель (Etiène Jodell 1532—1573). Его трагедія »Клеопатра», написана совершенно по началамъ и образцу древнимъ. Въ первомъ ея дѣйствіи является тѣнь Антонія, въ длинной рѣчи разсказываетъ свою исторію и, языкомъ влюбленнаго рыцаря, говоритъ о своей привязанности къ Клеопатрѣ. Затѣмъ является Клеопатра съ двумя наперсницами и декламируетъ риторическія рѣчи о печальной судьбѣ своей, дѣйствіе заключается хоромъ, который передаетъ публикѣ свои размышленія. Форма классической драмы соблюдена строго во всѣхъ пяти дѣйствіяхъ піесы. У Жоделя мы находимъ уже главныя черты позднѣйшей классической Французской трагедіи: иноземное содержаніе и классическій костюмъ, надѣтый на лица съ нравами и понятіями современнаго Французскаго общества, характеры общіе, лишенные исторической и психической вѣрности, декламаторскія рѣчи вмѣсто живаго драматическаго разговора и трагическую идею Рока вмѣсто высшаго Христіанскаго взгляда на существо нравственной свободы. Только одинъ хоръ, принятый Жоделемъ, отбросили позднѣйшіе трагики. Гревенъ, современникъ Жоделя, въ одной изъ своихъ піесъ восклицалъ: N'attendez donc en ce théâtre, ni farce, ni moralité, mais seulement l'antiquité.... (a). Дѣйствительно, съ тѣхъ поръ до временъ новѣйшихъ, театръ Французскій не измѣнилъ обѣщанію Гревена (b).

(a) *Lucas* Hist. du Théâtre Franç.

(b) *Sainte-Beuve* Tableau hist. et crit. de la poésie et du Théâtre

Въ такомъ видѣ и въ такихъ формахъ, продолжая свое развитіе, Французская драма важная достигла возможнаго для ней при этихъ условіяхъ совершенства при Людовикѣ XIV. – Представителями классическаго направленія Французской трагедіи могутъ быть названы *Петръ Корнель* и въ особенности *Расинъ*. Такой же господствующій характеръ имѣетъ и драма третьяго знаменитаго Французскаго трагика *Вольтера*.

Корнель. Въ лицѣ Петра Корнеля (+ 1684 г.) мы видимъ генія прежней народной поэзіи Франціи въ его послѣдней, роковой борьбѣ съ системою мнимаго подражанія древнимъ. Первое и по времени и по достоинству драматическое произведеніе Корнеля — Сидъ. Какъ въ интригѣ этой драмы, основанной на любви и чести — двухъ главныхъ двигателяхъ средневѣковой жизни, такъ же и въ ея формѣ, еще не вполнѣ подчиненной мелочнымъ предписаніямъ позднѣйшей теоріи, есть много народнаго и самобытнаго. Это прекрасное начало, по видимому, было залогомъ дальнѣйшихъ успѣховъ Корнеля на поприщѣ драматическомъ. Но онъ жилъ во время Ришелье, который и прямымъ вліяніемъ на жизнь, и вліяніемъ посредствомъ Академіи, способствовалъ торжеству подражательнаго направленія надъ самобытнымъ. За неточное соблюденіе трехъ единствъ и другія погрѣшности противу правилъ классико-Французской теоріи, надъ Корнелевымъ Сидомъ наряженъ былъ судъ Академіи, и Корнель, смиренно признавая авторитетъ Аристотеля и справедливость правилъ, на которыя ссылалась Академія, оправдывается только тѣмъ, что эти непреложныя пра-

---

Franç.; *Philarète Chasles* Etudes sur le seizième siècle en France, precedées d'une histoire de la Litt. et de la langue franç. de 1470 à 1610. Paris, 1848.

вила не въ такой мѣрѣ нарушены имъ, въ какой казалось Академіи. Однажды непризнанный и побѣжденный геній Корнеля, въ дальнѣйшихъ произведеніяхъ своихъ: въ Гораціяхъ, въ Цыннѣ, въ смерти Помпея, въ Поліевктѣ и другихъ все болѣе и болѣе подчинялся ученію господствовавшей въ его время литтературной школы (а).

Расинъ.

Самымъ блестящимъ выраженіемъ системы Французской трагедіи, установившейся окончательно во времена Корнеля, былъ Рассинъ (+ 1699 г.). Въ свое время Французы себѣ приписывали только развитіе этой системы и усовершенствованіе по ней трагедіи; начало же ея выводили изъ ученія Аристотеля и подражанія древнимъ. Но кажется, что въ этомъ случаѣ честь и изобрѣтенія, и усовершенствованія принадлежитъ однимъ Французамъ; потому что у Аристотеля мы не находимъ и сотой доли всѣхъ тѣхъ правилъ, которыя съ такимъ догматизмомъ и подробностью изложены въ кодексѣ Французской трагедіи. Отличительная черта классико-Французской теоріи драмы, имѣвшей въ свое время огромное вліяніе на всѣ Европейскіе театры, заключается въ ея безусловномъ вѣрованіи въ непогрѣшительность своихъ правилъ и въ слѣдствіе того въ слѣпомъ подчиненіи правилу. И критикъ, и поэтъ заботятся только объ одномъ — о соблюденіи правила. Гдѣ соблюдены правила, тамъ должна быть и красота, гдѣ нѣтъ правилъ не можетъ быть и красоты, сколько бы чувство и вкусъ ни увѣряли въ противномъ. Въ этомъ отношеніи прежніе Французскіе критики могутъ быть сравнены съ медикомъ, который вздумалъ бы главнымъ предметомъ своей заботы поставить не здоровье больнаго, а одну правильность леченія, по

(а) *Nisard.* Histoire de la Litterature Franç. Bruxelles, 1846. Tom 3.

предписаніямъ системы. Пусть умираетъ больной, лишь бы леченіе было lege artis, и пусть не радуется выздоровленію, когда оно случилось не по правиламъ теоріи. Слѣдствіемъ мелочной заботливости о соблюденіи разныхъ условныхъ предписаній и правилъ теоріи была крайняя искусственность Французской трагедіи. Трагедія школы мнимаго подражанія древнимъ—не свободное произведеніе искусства, не внушеніе вкуса и художественнаго чувства, а осуществленіе отвлеченной теоріи. Вкусъ и геній могутъ проявлять себя сколько имъ угодно, но не иначе какъ въ предписанной формѣ и по указаннымъ правиламъ. Что касается самыхъ правилъ, соблюденіе коихъ считалось необходимымъ условіемъ трагедіи, то главнѣйшія изъ нихъ слѣдующія: содержаніе трагедіи должно быть заимствовано изъ миѳологіи или древней исторіи, потому что сюжеты изъ новой исторіи не соотвѣтствуютъ достоинству трагедіи; въ трагедіи должны быть соблюдены въ точности три единства: дѣйствія, времени и мѣста; каждая правильная трагедія должна быть непремѣнно въ 5-ти актахъ. Ни одно изъ этихъ правилъ, за исключеніемъ правила единства дѣйствія, и то въ извѣстномъ смыслѣ, не выдерживаетъ критики.

Не говоря уже о томъ, что иноземное содержаніе лишало драму народнаго характера и слѣдовательно одного изъ ея существенныхъ достоинствъ, оно имѣло еще и ту невыгоду, что требовало отъ поэта, для соблюденія исторической и поэтической истины, совершеннаго знанія исторіи или по крайней мѣрѣ вѣрнаго пониманія духа тѣхъ временъ, изъ которыхъ онъ заимствовалъ содержаніе своей піесы. Но драматическіе поэты Франціи мало заботились о выполненіи сего труднаго требованія; поэтому лица ихъ трагедіи по однимъ только названіямъ

принадлежать миѳологіи и древности, по нравамъ же и понятіямъ—современному поэту Французскому обществу. Отсюда вся интрига піесы является въ ложномъ свѣтѣ, поэтическая истина исчезаетъ, характеры принимаютъ видъ олицетвореній извѣстныхъ сторонъ человѣческой природы. Къ тому, что уже сказано нами о единствѣ времени и мѣста въ теоріи драматической поэзіи, здѣсь прибавимъ, что правило единства времени, повелѣвая поэту развитіе всей интриги включить въ короткій срокъ 24 часовъ, заставляло его часто обрѣзывать дѣйствіе, разсказывать въ скучномъ и прозаичестомъ изложеніи то, что слѣдовало бы представить на сценѣ, не давало ему возможности раскрыть тѣхъ явленій жизни, тѣхъ сторонъ человѣческой природы, которыхъ весь смыслъ часто заключается во вліяніи времени на жизнь и характеръ человѣка.

Правило единства мѣста, приковывая дѣйствіе Французскихъ трагедій къ одному мѣсту, дѣлая переднюю дворца постояннымъ мѣстомъ свиданія всѣхъ дѣйствующихъ лицъ піесы, лишало трагедію внѣшняго великолѣпія, заставляло поэтовъ прибѣгать къ наперсникамъ и другимъ ненужнымъ лицамъ для того единственно, чтобы въ уста ихъ вложить описаніе событій, совершившихся внѣ тѣсныхъ предѣловъ неизмѣнной сцены дѣйствія Французскихъ трагедій. Наконецъ требованіе пяти актовъ, основанное на томъ, что Греческія трагедіи имѣютъ обыкновенно по пяти эпейзодіоновъ, заставляло часто дѣйствія піесы, рѣзко отдѣлявшіяся другъ отъ друга, включать въ одинъ актъ, и дѣйствія, непрерывно продолжающіяся, разбивать на части. Такимъ образомъ мы видимъ, что Французскіе трагики, заботясь о правильности, основанной на предписаніяхъ отвлеченной теоріи,

должны были приносить ей въ жертву жизнь, естественность и дѣйствительную красоту драмы.

Надо отдать справедливость Расину, что онъ сдѣлалъ для Французской трагедіи все, что только вкусъ и дарованіе могли сдѣлать для ней при выше изложенныхъ ея условіяхъ. Если трагедіи Расина и суть игрушки, лишенныя жизни и самобытности, то игрушки блестящія, плѣняющія насъ изяществомъ отдѣлки какъ въ частяхъ, такъ и въ цѣломъ.

Упрекаютъ Расина болѣе всего въ томъ, что онъ, приписывая лицамъ баснословной древности понятія, утонченные нравы и рицарскую любезность временъ Людовика XIV, лишилъ трагедію свою исторической вѣрности и правдоподобія. Напр. у Расина, вопреки общественному положенію женщины у древнихъ, идетъ рѣчь объ избраніи Федры правительницею Государства, послѣ смерти Тезея; вопреки понятію древнихъ о приличіи и нравственности, Герміона, пылая любовью къ Пирру, живетъ въ его дворцѣ одна, безъ отца или брата. Въ Ифигеніи, Ахиллъ представленъ самымъ доблестнымъ палладиномъ, восторженнымъ поклонникомъ чести и красоты, а между тѣмъ его соотечественники совершаютъ человѣческія жертвоприношенія (а). Но можно простить Расину несообразности этого рода, вспомнивъ, что въ нихъ-то и выражались нравы современнаго ему общества, заключалась тайна связи его трагедій съ жизнію, причина, по которой онѣ такъ были понятны, близки и такъ нравились публикѣ. Лучшее изъ драматическихъ произведеній Расина—Гоѳолія. Другія его трагедіи суть: Ан-

(а) *A. W. Schlegel* Ueber dram. Kunst und Litt. Th. 2.

дромаха, Британикъ, Береника, Баязетъ, Митридатъ, Ифигенія, Федра, Эсѳирь (a).

Вольтеръ расширилъ кругъ Французской трагедіи, разнообразивъ ея содержаніе; но не измѣнилъ ея художественнаго характера. У Корнеля и Расина мы видимъ на сценѣ одну классическую древность; у Вольтера — и древность, и Востокъ, и времена Христіанства. Но какъ у Корнеля и Расина, такъ и у Вольтера герои трагедіи, какимъ бы временамъ и народамъ ни принадлежали, думаютъ, чувствуютъ и говорятъ точно такъ, какъ думало, чувствовало и говорило современное Французское общество: у первыхъ двухъ трагиковъ драматическія лица являются представителями Французскаго общества временъ Людовика XIV, у Вольтера—органами Французской философіи XVIII вѣка. Замѣчательнѣйшія изъ трагедій Вольтера суть: Альзира, Меропа, Смерть Цезаря, Заира, Магометъ, Семирамида, Танкредъ и другія (b). *Вольтеръ.*

Но уже во времена Вольтера, въ слѣдствіе появленія новыхъ идей объ искусствѣ и театрѣ, стали неудовлетворяться прежними формами классической трагедіи, и первую попытку къ преобразованію Французской драмы важной сдѣлалъ Дидеро. Дидеро прежде всего хотѣлъ сообщить драмѣ народный характеръ, и потому, вмѣсто прежняго ея содержанія, въ которомъ постоянно повторялись олицетворенія извѣстныхъ страстей, подъ именами Орестовъ, Ахилловъ, Агамемноновъ, онъ далъ ей содержаніе, заимствованное изъ нравовъ и жизни *Драма.*

(a) *Nisard.* Hist. de la Litt. Franç. Bruxelles, 1850 T. 4.

(b) *Villemain.* Tableau du dix-huitième siècle въ cours de Litt. Franç. Liège, 1840.

современнаго общества; потомъ онъ старался отбросить весь тотъ наружный мнимо-классическій нарядъ, который, поставляя Французскую трагедію на ходули театральнаго величія, лишалъ ее простоты и естественности. Дидеро, какъ критикъ и философъ, хорошо понималъ недостатки прежней трагедіи, но, какъ поэтъ, не имѣлъ довольно таланта, чтобы свою новую теорію оправдать удачными образцами; поэтому произведенія его остались безъ особеннаго вліянія на ходъ драматическаго искусства Франціи. Впрочемъ драматическія произведенія его, равно и произведенія всѣхъ современныхъ ему писателей, боровшихся съ формами и духомъ прежняго классико-Французскаго искусства, были причиной того, что въ піитикахъ, обратившихъ свое вниманіе на новыя, имъ современныя формы драматической поэзіи, въ ряду прежнихъ такъ называемыхъ ея видовъ, появился новый видъ — *драма*. Мы понимаемъ это слово, какъ общее, родовое названіе всякаго драматическаго произведенія, равно важнаго какъ и комическаго; по теоріи же, принятой въ піитикахъ XVIII вѣка, это слово понимается какъ видовое названіе такихъ драматическихъ произведеній, которыя, подобно напр. произведеніямъ Дидеро, относясь по духу своему къ драмѣ важной, не походили по формамъ на классическій типъ этой драмы,— на трагедію. Вотъ почему произведенія Шекспира и другихъ болѣе или менѣе оригинальныхъ писателей не подражавшихъ Грекамъ, носятъ въ піитикахъ техническое названіе *драмъ* (а).

Комедія. Комедія Французская, подобно трагедіи отвергнувъ тѣ оригинальныя формы, которыхъ первоначальное раз-

(а) *Villemain.* Tableau du dix-huitième siècle въ cours de Litt. Franç.

витіе мы видѣли въ представленіяхъ театровъ Братства *страстей, Clercs de la Bazoche* и *Enfants sans souci,* усвоила себѣ иноземныя классическія формы. Главная ошибка классико-Французской комедіи заключалась въ томъ, что она, въ подражаніе древнимъ и въ противность духу искусства новыхъ временъ, находя главный источникъ комическаго только въ забавномъ, полагала слишкомъ рѣзкія границы между комическимъ и трагическимъ. Но у Грековъ противоположность между драмою важною и драмою комическою естественно вытекала изъ историческихъ началъ ихъ Театра и изъ самого духа жизни. Греческая трагедія, развившаяся изъ религіознаго обряда характера важнаго и торжественнаго, никогда не могла сойтися во взглядѣ на жизнь съ Греческою комедіею, которая, и въ художественномъ своемъ видѣ, была повтореніемъ Вакханалій. Въ трагедіи дѣйствуютъ миѳическіе герои и полубоги, въ борьбѣ съ неотразимою силою Рока; въ комедіи — люди предающіеся, подобно сатирамъ, увлеченію страстей, во всей наготѣ ихъ. Въ трагедіи, подъ вліяніемъ религіозно-поэтическаго понятія о Судьбѣ, жизнь являлась на ходуляхъ какого-то мрачнаго величія; въ комедіи, подъ вліяніемъ Вакхическаго упоенія, въ самомъ смѣшномъ и каррикатурномъ видѣ. Миѳъ и каррикатура, типическое совершенство и типическое безобразіе: вотъ два полюса Греческой драмы, не примирившіеся въ ней никогда въ слѣдствіе самого образа ея происхожденія.

Кромѣ того, соединенію комическаго съ трагическимъ препятствовали у Грековъ и понятія ихъ о достоинствѣ и значеніи жизни. Художникъ Христіанскій, понимающій, при свѣтѣ вѣры, высокое значеніе дѣйствительности, легко сливаетъ забавное съ важнымъ въ

одной и той же вѣрной, простой, но поэтической картинѣ дѣйствительности; для художника языческаго, видящаго идеально-прекрасное въ одномъ воображаемомъ, а въ дѣйствительномъ только чувственное, трудно было слить комическое съ трагическимъ, и онъ представлялъ или Прометея, прикованнаго къ скалѣ, или каррикатурнаго философа, висящаго въ корзинѣ.

Напрасно старались потомъ послѣдователи Аристотеля и древнихъ философовъ соединить забавное съ важнымъ, раздѣляя комическое на высокое и низкое и допуская, въ такъ-называемой комедіи высокой, изображеніе сценъ серіозныхъ и характеровъ идеально-прекрасныхъ. Важное и смѣшное соединимы только въ произведеніяхъ искусства, основанныхъ на вѣрномъ изображеніи дѣйствительности; но гдѣ важное существуетъ какъ типъ совершенства, а комическое какъ каррикатура, тамъ они несоединимы. Въ комедіи классико-Французской сцены важныя и сцены комическія, идеалы и каррикатуры, находясь рядомъ, но не сливаясь въ одну общую, поэтическую картину жизни, только обличаютъ другъ друга въ неестественности и преувеличеніи. Такимъ образомъ классико-Французская теорія драмы имѣла и на комедію почти стольже вредное вліяніе, какъ и на трагедію: предметомъ той и другой она поставляла не жизнь дѣйствительную, а какую-то условную, то идеально-прекрасную, то каррикатурную, и поэтому какъ комедію, такъ и трагедію лишила простоты, естественности и поэтической истины.

Мольеръ. Первое по достоинству мѣсто въ ряду Французскихъ комиковъ безспорно принадлежитъ Мольеру (ум. 1673 г.).

Покоряясь съ одной стороны ученію классической школы о комедіи, какъ объ отрицательномъ полюсѣ тра-

гедіи, съ другой — вліянію своихъ ближайшихъ образцовъ: Плавта, Теренція и фарса Италіанскаго, Мольеръ въ большей части своихъ произведеній не вышелъ изъ тѣснаго круга комедіи, какъ фарса и каррикатуры. Комедія Мольера есть остроумная, отчасти прозаическая картина жизни, въ которой пороки и заблужденія представлены мастерски, но въ какомъ-то преувеличенномъ, каррикатурномъ видѣ. Каррикатура легко исторгаетъ смѣхъ громкій, невольный; но не глубоко проникаетъ въ душу, не заставитъ задуматься. И злодѣй въ каррикатурѣ смѣшонъ, но смѣшить не есть единственное призваніе комика. Область комическаго, какъ дурнаго, воспроизводимаго въ искусствѣ, гораздо шире: въ ней имѣютъ мѣсто не одинъ смѣхъ, но также скорбь, ужасъ и негодованіе. Въ эту высшую область комическаго Мольеръ проникъ только въ одномъ изъ своихъ произведеній, именно въ Тартюфѣ, но уже и тѣмъ доказалъ, что главная причина несовершенствъ его комедіи скрывается болѣе въ ложномъ ученіи школы и обстоятельствахъ случайныхъ, нежели въ самомъ свойствѣ его таланта. Хотя и справедливо, что почти всѣ комедіи Мольера въ сущности суть только фарсы и каррикатуры, однако заслуги его, какъ комика, велики. Величайшая услуга, оказанная Мольеромъ театру Французскому и вообще Ново-Европейскому, заключается въ томъ, что онъ облагородилъ фарсъ, и тѣмъ исторгъ комедію изъ круга жизни балаганной и перенесъ въ кругъ высшаго, свѣтскаго общества. До Мольера, комедія Французская состояла по преимуществу изъ фарсовъ, которые, представляя въ каррикатурѣ самыя грубыя страсти и пороки, отличались крайнею непристойностью въ словахъ и дѣйствіяхъ. Мольеръ положилъ границы этому шутовству,

равно оскорбительному для нравственности, какъ и для искусства. Каррикатуру грубую онъ замѣнилъ въ своей комедіи каррикатурою умною и тонкою, изгналъ изъ комедіи паяцовъ, съ ихъ площадными шутками, нарядилъ въ комическій костюмъ маркизовъ и знатныхъ дамъ, подчинилъ ихъ рѣчь и поступки условіямъ свѣтскихъ приличій и сдѣлалъ такимъ образомъ комедію достойною присутствія славнѣйшаго въ то время Короля и образованнѣйшаго его Двора. Если къ этому существенному достоинству Мольеровой комедіи присоединимъ другія не менѣе важныя ея качества: неистощимое остроуміе въ словахъ и въ изобрѣтеніи забавныхъ сценъ, меткую сатиру, здравую житейскую мораль; то поймемъ почему Французы считаютъ Мольера величайшимъ комикомъ въ мірѣ, доведшимъ свое искусство до предѣловъ возможнаго совершенства.

Комедіи Мольера, не смотря на общее въ нихъ господство фарса и каррикатуры, чрезвычайно различны какъ по характеру, такъ и по художественному своему достоинству. Въ однихъ изъ своихъ комедій Мольеръ является обыкновеннымъ фарсёромъ, смѣшившимъ публику изображеніемъ физическихъ немощей и животныхъ наклонностей человѣческой природы; въ другихъ — комикомъ-философомъ, умѣвшимъ дать скорби и разочарованію поэтическій оттѣнокъ, возбудить ужасъ и негодованіе серіозными сценами нравственной и общественной испорченности. Положеніе Мольера при Людовикѣ XIV еще во многомъ было сходно съ положеніемъ прежнихъ шутовъ: пиша по заказу для развеселенія Короля и Двора, онъ часто не имѣлъ довольно времени для того, чтобы обдумать и обработать свои комедіи, и наскоро набра-

сывалъ сцены, заимствуя содержаніе изъ Плавта, Теренція, писателей Испанскихъ и Италіанскихъ.

Вообще всѣ произведенія Мольера могутъ быть раздѣлены на два разряда: на подражанія и передѣлки и на созданія оригинальныя. Первыя, не имѣя глубокой основы въ современной ему жизни, представляя каррикатуру общихъ человѣческихъ пороковъ, не отличаются особеннымъ достоинствомъ; послѣднія, списанныя рукою генія съ живаго общества, составляютъ истинное украшеніе Французской комедіи.

Первою правильною комедіею Мольера считается *„Разсѣянный“*; хотя еще до появленія этой комедіи Мольеръ написалъ нѣсколько фарсовъ, въ которыхъ щедрою рукою разсыпалъ тѣ двусмысленности, тѣ арлекинскія продѣлки, отъ которыхъ не могъ вполнѣ отстать даже и въ лучшихъ изъ своихъ произведеній. Сюжетъ *Разсѣяннаго* заимствованъ изъ комедіи Италіанской l'Inavertito Николая Барбіери. Завязку его составляютъ плутни слуги въ пользу своего господина, и разсѣянность господина, по которой хитрости слуги не удаются. За *Разсѣяннымъ* слѣдовала комедія *le Depit amoureux,* которой сюжетъ былъ тоже заимствованъ изъ двухъ піесъ Италіанскихъ: la Creduta Marschio и Gliségni amorosi.

Мольеръ, подобно многимъ драматическимъ поэтамъ прежняго времени, былъ вмѣстѣ и авторомъ и актеромъ. Долгое время игралъ онъ только на театрахъ провинціальныхъ. Наконецъ по ходатайству Принца де Конти, умѣвшаго оцѣнить комическія дарованія своего бывшаго соученика, Мольеру и его труппѣ позволено было явиться въ Парижъ и дать нѣсколько представленій. Великій Король остался доволенъ комедіею Мольера и позволилъ ему и его труппѣ занять одинъ изъ столич-

нахъ театровъ. Здѣсь открылось дарованію Мольера новое поприще и съ этихъ поръ начинается новая эпоха въ его жизни и искусствѣ. Въ Парижѣ свою меткую сатиру обратилъ Мольеръ прежде всего на гостинную маркизы де Рамбулье. Гостинная эта была въ то время средоточіемъ Французскаго bel-ésprit; стараясь говорить слогомъ высокимъ и выраженіями отборными, говорилъ языкомъ до-того изысканнымъ и вычурнымъ, что даже самое имя хозяйки: Catherine, какъ обыкновенное и поэтому, по его мнѣнію, не довольно благородное, анаграмматически переложилъ на необыкновенное: Arthenice. Языкъ и идеи общества Маркизы де Рамбулье, торжествовавшіе въ то время при Дворѣ и въ столицѣ и проникшіе даже въ литтературу, Мольеръ осмѣялъ въ своей комедіи *Les Précieuses ridicules*. Этою комедіею начинается рядъ превосходныхъ оригинальныхъ комедій Мольера, прерываемый, къ сожалѣнію, очень часто подражаніями и фарсами менѣе достойными его генія. Къ комедіямъ оригинальнымъ, заслужившимъ Мольеру славу классическаго поэта принадлежатъ: Школа Женщинъ, Мизантропъ, Тартюфъ и Ученыя Женщины; къ подражаніямъ и комедіямъ оригинальнымъ менѣе замѣчательнымъ: Скупой, Амфитріонъ, Скапиновы обманы, Мѣщанинъ въ Дворянствѣ, Врачъ противъ воли, Графиня Эскарбаньясъ и проч.

Школа Женщинъ прекрасна и по живости драматическаго дѣйствія, и по остроумію; въ Мизантропѣ, Тартюфѣ, Ученыхъ Женщинахъ, гораздо болѣе остроты и сатиры въ изображеніи отдѣльныхъ сценъ и характеровъ, нежели драматической живости и занимательности въ развитіи интриги. Эти два направленія Мольеровой комедіи соотвѣтствуютъ обыкновенному дѣленію комедіи: на ко-

медію интриги и комедію характеровъ, или характерную. Комическій интересъ первой главнымъ образомъ основанъ на завязкѣ и развязкѣ; комическій интересъ второй — на удачномъ изображеніи характеровъ.

Мольеръ—глубокій наблюдатель, меткій сатирикъ, но не поэтъ. Поэтому въ комедіяхъ его не ищите качествъ, составляющихъ принадлежность истинно-поэтическихъ созданій, выливающихся изъ глубины творческой фантазіи въ органической стройности формы и въ необходимой связи ея съ содержаніемъ: не ищите ни строгой послѣдовательности въ развитіи интриги изъ ея внутреннихъ началъ, ни драматической сообразности въ идеалѣ. Дѣйствіе Мольеровыхъ комедій по большей части заключается въ одномъ внѣшнемъ сцѣпленіи различныхъ сценъ; діалогъ служитъ автору средствомъ блеснуть собственнымъ остроуміемъ, высказать свою философію, хотя выходки этого остроумія и философскія разсужденія не всегда согласны съ характеромъ и положеніемъ дѣйствующихъ лицъ.

Этотъ общій недостатокъ Мольеровой комедіи особенно замѣтенъ въ его *Мизантропѣ*. Безконечныя разсужденія Альцеста и Филинта о хорошемъ поведеніи при испорченности свѣта, имѣя извѣстный интересъ философскій, совершенно лишены интереса драматическаго. Комедія должна научать; но нравоученіе ея заключается въ самомъ дѣйствіи, а не въ нравственныхъ изрѣченіяхъ, влагаемыхъ въ уста дѣйствующихъ лицъ, подобно нравственнымъ выводамъ, поставляемымъ въ концѣ басни. Но въ этой же самой комедіи встрѣчаемъ и прекрасную, поэтическую черту. Мизантропъ, во всемъ разочарованный, глубоко оскорбленный испорченностью человѣческой природы и общества, подобно Чацкому, въ ко-

медіи »Горе отъ ума«, ищетъ въ любви отрады своему уязвленному, но не сухому сердцу, и, подобно Чацкому, попадаетъ на женщину легкомысленную. Была-ли любовь Альцеста къ Селименѣ слѣдствіемъ общей системы Мольера представлять всѣхъ своихъ героевъ непремѣнно влюбленными, или слѣдствіемъ болѣе глубокихъ художественныхъ соображеній неизвѣстно; только то несомнѣнно, что любовь эта и судьба ея производятъ глубокое поэтическое впечатлѣніе, котораго не производитъ ни одна изъ безчисленныхъ сценъ любви, наполняющихъ Мольеровы комедіи.

Упрекаютъ Мизантропа въ двусмысленности, заключающейся въ томъ, что вопросъ, составляющій предметъ длинныхъ споровъ и разсужденій Альцеста съ Филинтомъ, все таки остается нерѣшеннымъ. Мольеръ не говоритъ намъ: чей образъ мыслей справедливѣе—разочарованнаго-ли Мизантропа, или благоразумнаго его друга. Современникамъ Мольера нравился Филинтъ. Въ одной изъ критикъ, напечатанныхъ вскорѣ послѣ перваго представленія Мизантропа сказано: »Другъ Мизантропа такъ »благоразуменъ, что весь свѣтъ долженъ-бы слѣдовать »его примѣру; что касается Мизантропа, то онъ долженъ внушить подобнымъ себѣ желаніе исправиться (a).« Нашъ вѣкъ на сторонѣ Мизантропа. По мнѣнію А. В. Шлегеля (b), самъ Мольеръ не давалъ себѣ яснаго отчета въ чемъ Альцестъ правъ и въ чемъ не правъ. Не смотря однако на преувеличеніе и каррикатуру, отъ которыхъ Мольеръ не могъ отказаться и въ самой серіозной своей комедіи, полагать можно, что онъ понималъ

(a) *Lucas* Histoire du Théâtre Franç. Ст. о Мольерѣ.

(b) *A. B. Schlegel.* Ueber dram. Kunst und Litt. Th. 2

то, что́ желалъ высказать своимъ Мизантропомъ, точно также, какъ понималъ Грибоѣдовъ то, что́ хотѣлъ высказать Чацкимъ, Мизантропомъ своего рода.

Тартюфъ единственное произведеніе Мольера, въ которомъ онъ, оставляя фарсъ и каррикатуру, съ достоинствомъ поэта и глубокомысліемъ философа, рисуетъ жизнь какъ она есть, и тѣмъ сообщаетъ комедіи своей серіозное, почти трагическое значеніе. Не напрасно самъ Мольеръ предпочиталъ Тартюфа всѣмъ прочимъ своимъ произведеніямъ. Хотя и въ Тартюфѣ развязка не проистекаетъ изъ внутреннихъ условій интриги, а производится средствомъ постороннимъ; однако въ комедіи этой болѣе органической связи и послѣдовательности, нежели въ другихъ комедіяхъ Мольера. Даже любовь, которая въ прочихъ комедіяхъ Мольера вплетается въ интригу, какъ нѣчто неизбѣжное, положенное по штату Французской комедіи, въ Тартюфѣ глубоко вытекаетъ изъ самаго свойства интриги, сливается со всѣми ея сценами въ одну общую и поразительную картину—ханжи и лицемѣра. Любовь—главный ричагъ Мольеровой комедіи, общая маска всѣхъ ея характеровъ. У Мольера и Разсѣянный влюбленъ, и Мизантронъ влюбленъ, и Скупой влюбленъ; влюбленъ и Лицемѣръ. Но страсть любви не въ равной мѣрѣ свойственна всѣмъ характерамъ, а съ нѣкоторыми она находится даже въ явномъ противорѣчіи. Положимъ, можетъ влюбиться Разсѣянный, можетъ влюбиться и Мизантронъ, особенно если онъ ненавидитъ въ людяхъ только дурное, и ненавидитъ потому, что высоко цѣнитъ нравственное достоинство человѣческой природы. Но влюбиться скупому, и влюбиться не изъ видовъ корысти, значитъ перестать быть скупымъ. Поэтому въ Скупомъ, любовь, пред-

ставляя интригу въ интригѣ, характеръ въ характерѣ, только служитъ источникомъ забавныхъ положеній и карикатурныхъ сценъ, въ существѣ же разрушаетъ правдоподобіе, мѣшаетъ глубоко-истинному развитію другой страсти, составляющей главный сюжетъ піесы. Совершенно иначе въ Тартюфѣ. Тартюфъ—лицемѣръ, и преступная любовь его вполнѣ согласна съ его характеромъ и составляетъ его рѣзкую и существенную черту.

Въ Ученыхъ Женщинахъ Мольеръ, подобно Аристофану, осмѣиваетъ на сценѣ лица дѣйствительныя. Поэтому сатира обращается здѣсь въ пасквиль, шутка—въ насмѣшку. Жертвой Мольерова остроумія на этотъ разъ были два сочинителя того времени: Менажъ (Vadius) и Котенъ (Trissotin, или, какъ онъ былъ названъ въ первыхъ представленіяхъ, Tricotin). Сцена спора Вадіуса съ Трисотиномъ списана съ натуры; сонетъ Принцессѣ Уранін есть подлинный сонетъ Котена, напечатанный въ собраніи его сочиненія. Особенное достоинство этой комедіи, по мнѣнію Французскихъ критиковъ, кромѣ содержанія, заключается еще въ превосходствѣ стихотворной отдѣлки.

Изъ подражаній важнѣйшее произведеніе Мольера *Скупой*. Комедія эта ниже своего подлинника Плавтовой комедіи Aulularia именно потому, что Плавтъ изобразилъ намъ просто жаднаго скрягу, Мольеръ же въ своемъ Скупомъ соединилъ всѣ черты скупости, часто противорѣчащія другъ другу, и вдобавокъ представилъ скупца влюбленнымъ. Гарпагонъ и зарываетъ свои деньги въ землю, и отдаетъ ихъ въ ростъ, и моритъ съ голода своихъ лошадей. Каждая черта порознь, отмѣченная мастерскимъ перомъ Мольера, прекрасно рисуетъ особый

видъ скупости; всѣ вмѣстѣ противорѣчатъ другъ другу и не совмѣстны въ одномъ характерѣ скряги (a).

Преувеличеніе уничтожило истину, комическое явилось каррикатурнымъ, умная сатирическая улыбка перешла въ громкій, но безотчетный смѣхъ. Этимъ нѣсколько грубымъ родомъ комизма отличаются и слѣдующія оригинальныя произведенія Мольера: *Пурсоньякъ*, *Графиня Эскарбоньясъ*, *Врачъ по неволѣ*, *Мнимый больной* (b).

Второе послѣ Мольера мѣсто, въ ряду Французскихъ комиковъ, обыкновенно назначаютъ Реньяру. Кромѣ его еще заслужили извѣстность своими комедіями: Бурсо, Данкурь, Мариво, Бомарше и другіе. Но произведенія ихъ — предметъ исторіи и критики поэзіи, а не теоріи, для которой интересны только формы своеобразныя и самородныя.

Опера.

Нѣтъ никакой основательной причины считать произведенія, въ которыхъ музыка и пѣніе соединены съ драматическимъ дѣйствіемъ и представленіемъ,—особыми видами поэзіи драматической. Напротивъ, драма представляя довершеніе всѣхъ предъидущихъ родовъ поэзіи, по самому существу своему, заключаетъ въ себѣ и элементы поэзіи лирической—музыку и пѣніе. Такое соединеніе музыки и пѣнія съ драматическимъ представленіемъ мы встрѣчаемъ вездѣ, гдѣ только искусство развивалось сообразно съ своими внутренними требованіями, а не по началамъ ложной теоріи. Такъ Греческая трагедія справедливѣе можетъ быть названа мелодрамой и даже оперой, нежели трагедіею въ теперешнемъ смыслѣ

(a) *A. B. Schlegel.* Vorles. über dram. Kunst und Litt. Th. 2.

(b) *Sainte-Beuve* Nouveaux Portraits et critiques littéraires. Bruxelles, 1836; T. 2. Ст. Molière; *A. B. Schlegel.* Vorles. üb. dram. Kunst und Litt.

этого слова. Пѣсни и музыка раздавались въ ней не только въ хорѣ, но и на сценѣ; самыя патетическія мѣста трагическихъ ролей читались нараспѣвъ и сопровождались музыкой. Но вся эта музыкальная часть древней трагедіи была отброшена въ трагедіяхъ позднѣйшихъ Французскихъ классиковъ, а театральнымъ произведеніямъ, въ составъ которыхъ, въ слѣдствіе неизмѣнныхъ и естественныхъ требованій искусства, вновь вошли музыка и пѣніе, дано названіе *оперы*.

Сообразно двумъ главнымъ типамъ искусства — важному и комическому, и опера раздѣляется на оперу героическую и оперу комическую.

Опера героическая.

Хотя и прежде были извѣстны во Франціи такъ-называемые дивертисменты (divertissements), состоящіе изъ танцевъ и пѣнія, въ промежуткахъ времени между двумя піесами; однако собственно опера составилась по образцу оперы Италіанской, съ которою познакомилъ Французовъ въ первый разъ въ 1645 г. Мазаренъ. Въ 1669 г. явился въ Парижѣ первый оперный театръ подъ именемъ *Académie royale de musique,* на которомъ давали свои произведенія знаменитѣйшій въ то время оперный поэтъ Филиппъ Кино и славный композиторъ Люлли. Произведенія Кино принадлежатъ къ формамъ оперы героической и, не смотря на свое художественное достоинство, были болѣе подражаніемъ образцамъ Италіанскимъ, нежели созданіемъ самобытнымъ. Впрочемъ, нельзя не согласиться, что по музыкальности стиха, по живости и свободѣ драматическаго дѣйствія, по богатству фантазіи въ изобрѣтеніи опернаго сюжета, Кино и до сихъ поръ занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ между всѣми оперными поэтами Франціи (а).

(а) Les commencements de la comédie Italienne en France par *C. Magnin* ст. въ *Revue des deux mondes.* 1847.

Какъ сочинители оперы комической, особенно прославились Фаваръ и Седанъ. *Опера комическая.*

На театрѣ, образовавшемся во время ярмонокъ въ одномъ изъ предмѣстій Парижа, давались для народа представленія, въ которыхъ драматическое дѣйствіе было соединено съ пѣніемъ народныхъ пѣсенъ. Слава этого театра до того возрасла, что постоянные театры того времени, опасаясь соперничества, выхлопотали отъ правительства распоряженіе, ограничившее представленія ярмоночнаго театра однимъ только пѣніемъ. Въ слѣдствіе этого актеры принуждены были дать большое распространеніе своимъ пѣснямъ — vaux de Vire, и діалогъ замѣнить пантомимой. Когда потомъ запрещеніе было снято и къ пѣснямъ вновь присоединился діалогъ, явилась новая, оригинальная форма Французской комической оперы—*Водевиль*. Въ этомъ родѣ въ свое время славились Ле-Сажъ, Ле-Гранъ и д'Орневаль, заимствовавшіе для Французской сцены нѣкоторыя изъ постоянныхъ характеровъ, или масокъ театра Италіанскаго (а). *Водевиль.*

ИТАЛІАНСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ.

Драматическія представленія появились въ Италіи прежде всего въ монастыряхъ подъ именемъ Vangelii, storie spirituali. Съ развитіемъ драматическаго искусства, представленія религіозныя перешли въ аллегорическія и потомъ, за отдѣленіемъ важнаго отъ шуточнаго, въ фарсы. Особенность Италіанскаго *фарса* заключается во множествѣ постоянныхъ характеровъ, или масокъ, изъ

(а) *A. W. Schlegel.* Vorles. über dram. Kunst und Litt.

коихъ замѣчательнѣйшія суть слѣдующія: *Gratiano,* иначе называемый *Dottore* обыкновенно Болонскій ученый, одна изъ древнѣйшихъ масокъ. Высокопарная рѣчь ученаго Dottore обильно приправлена Латинскими цитатами, но здраваго толку въ ней мало. *Pantalone* чадолюбивый до слабости и добродушный до простоты купецъ, по большей части Венеціанецъ, несчастная жертва семейныхъ огорченій и неудачъ: сыновей его объигриваютъ шулера, дочери его заводятъ любовныя интриги съ незнакомцами, у слугъ его, удивительныхъ простаковъ, похищаютъ и выманиваютъ все, что вручено имъ для сбереженія. Типъ этотъ напоминаетъ намъ стариковъ Плавта и Теренція. *Arlechino,* слуга, прежде слылъ только глупцомъ и обжорою, потомъ стали ему приписывать умъ и лукавство. Съ тѣхъ поръ какъ Арлекинъ сдѣлался слугою-плутомъ, роль слуги-дурачка досталась на долю бѣднаго Піерро. *Pullcinella,* услужливый и льстивый тунеядецъ. *Капитанъ,* потомокъ воиновъ-хвастуновъ комедій Латинскихъ. Онъ храбръ и страшенъ только на словахъ, на дѣлѣ же очень терпѣливо переноситъ побои, сыплющіеся со всѣхъ сторонъ на его спину. *Brighella,* упрямый и дерзкій плебей. *Colombine,* любезная Арлекина. Имѣя уже готовые характеры, и согласившись предварительно только въ главномъ планѣ піесы, труппа народныхъ актеровъ импровизируетъ свои представленія. Эта драма-импровизація была названа Италіанцами *comedia del arte,* въ отличіе отъ драмы ученой, классической, которая называется *comedia erudita.*

Чтобы драматическое искусство извѣстнаго народа могло достигнуть высшихъ степеней развитія, необходимо единство государственной жизни и образованіе центральнаго театра. Но въ Италіи не было

общаго средоточія ни для жизни, ни для искусства, и поэтому всѣ элементы Италіанскаго театра развились слабо. Народною сценою Италіанскаго театра завладѣлъ фарсъ, съ своими постоянными масками, и хотя онъ не былъ лишенъ оригинальности, остроумія, меткой сатиры, однако оставался въ грубомъ видѣ, потому что образованнѣйшая часть Италіанскаго общества не поощряла его успѣховъ своимъ вниманіемъ и одобреніемъ. Въ высшемъ кругу, театръ долгое время существовалъ какъ дополненіе къ балламъ и удовольствіямъ, и знать Италіанская, чуждаясь сцены народной, наслаждалась искусствомъ драматическимъ въ своихъ дворцахъ и замкахъ. На домашнихъ спектакляхъ этого рода представлялись или подражанія и передѣлки трагедіи Греческой, или сцены изъ жизни пастушеской, съ хорами и пѣснями — родъ драматизированныхъ идиллій, изъ которыхъ впослѣдствіи развилась Италіанская опера. Но опера въ томъ видѣ, въ которомъ она и прежде существовала и нынѣ существуетъ въ Италіи, по причинѣ господства въ ней части лирической и музыкальной надъ драматическою, скорѣе принадлежитъ къ области музыки и поэзіи лирической, нежели къ области искусства драматическаго.

Трагедія.

Италіанцы, потомки древнихъ Римлянъ, всегда питали особенную любовь и уваженіе къ литтературнымъ произведеніямъ классической древности, и первые, какъ въ другихъ родахъ поэзіи, такъ и въ драмѣ, стали подражать классикамъ. Софонисба, твореніе Триссино (род. 1478), считается древнѣйшею изъ всѣхъ Ново-Европейскихъ трагедій, составленныхъ по образцу и формамъ трагедіи Греческой. Желая во всемъ подражать своимъ оригиналамъ, Триссино даже не раздѣлилъ своей піесы на акты,

а ввелъ хоры, тщательно имъ обработанные въ формѣ Италіанской канцоны. Въ это же почти время появились и двѣ другія правильныя трагедіи: Розамунда и Ѳрестъ сочиненія Ручеллаи (род. 1475). Но какъ Софонисба, такъ и трагедіи Ручеллаи, будучи плодомъ одной учености, мало замѣчательны въ отношеніи поэтическомъ. Основаніемъ Италіанской трагедіи служили авторитетъ Аристотеля и подражательность древнимъ, и какъ система этой подражательной трагедіи была особенно развита и усовершенствована Французами; то поэтому театръ Италіанскій вскорѣ подчинился вліянію театра Французскаго. За исключеніемъ прелести стиха и вообще тѣхъ красотъ выраженія, которыя дарованіе Расина, сообщило трагедіи Французской, въ трагедіи Италіанской находимъ все тоже, что и въ трагедіи Французской: иноземное содержаніе, ненужныя лица, ложный взглядъ на существо поэтическаго очарованія и въ слѣдствіе того ложныя понятія о театральной перспективѣ и рабское подчиненіе дѣйствія условіямъ времени и мѣста.

Только въ концѣ длиннаго ряда Италіанскихъ трагиковъ 16, 17 и 18 вѣковъ являются два писателя, которыхъ произведенія, не смотря на ошибочное направленіе ихъ школы, отличаются замѣчательными достоинствами: писатели эти Маффеи и Альфіери.

Послѣ скучныхъ, безжизненныхъ трагедій предшественниковъ Маффеи (1755), Меропа его была принята Италіанцами съ восторгомъ. Не смотря однако на строгость и простоту исполненія, въ чемъ Маффеи болѣе всего успѣлъ приблизиться къ стилю Греческой трагедіи, Меропа замѣчательна болѣе какъ трудъ ученаго, который зналъ и понималъ древнихъ, нежели какъ созданіе поэта.

Трагедіи Альфіери (род. 1749, ум. 1803) имѣли въ

свое время большой успѣхъ, бывшій впрочемъ слѣдствіемъ не столько ихъ поэтическаго достоинства, сколько философскаго, а отчасти и политическаго характера. Альфіери, одаренный отъ природы душею пылкою и энергическою, глубоко огорченный тѣмъ нравственнымъ усыпленіемъ, въ которое было погружено общество въ концѣ 18 столѣтія, вознамѣрился дѣйствовать на пробужденіе его посредствомъ своихъ трагедій. Но, сдѣлавши трагедію органомъ строгой стоической морали и своихъ политическихъ убѣжденій, Альфіери лишилъ ее очарованія и граціи поэзіи. Холодная суровость стиля, отсутствіе чувства и фантазіи, выражаются у Альфіери не только въ содержаніи его трагедіи, но даже и въ самомъ ихъ языкѣ, немузыкальномъ и неживописномъ до жестокости и грубости. Хотя Альфіери и говорилъ, что желая быть самобытнымъ, онъ даже не читалъ Французскихъ трагиковъ, однако господствующее въ то время, въ цѣлой Европѣ вліяніе Французской школы слишкомъ замѣтно и въ его трагедіяхъ. Только въ одномъ сталъ Альфіери выше Французскихъ образцовъ, именно въ томъ, что успѣлъ обойтись въ своихъ трагедіяхъ безъ наперсниковъ, наперсницъ и прочихъ ненужныхъ лицъ, составляющихъ необходимую принадлежность трагедій Французскихъ (а).

Комедія.

Начиная съ 16 столѣтія, идеаломъ искусственной Италіанской комедіи были Плавтъ и Теренцій. Подъ вліяніемъ этихъ образцовъ писали комедіи Аріосто, Тассо, историкъ Макіавелли и даже философъ Джіордано Бруно. Джіамбатиста делла Порта († 1615) познакомилъ Италіанцевъ съ комедіею Испанскою. Наконецъ въ 18

(а) *A. W. Schlegel.* Vorles. über dram. Kunst und Litt. Th. 2.

вѣкѣ комедія Италіанская подчинилась вліянію Французскому. Замѣчательнѣйшій изъ комическихъ писателей этой школы—Гольдони (1707—1793). Будучи ревностнымъ подражателемъ Французовъ, онъ удержалъ въ своихъ піесахъ только нѣкоторыя изъ древнихъ народныхъ масокъ, съ ограниченіемъ впрочемъ ихъ значенія и участія въ дѣйствіи. Успѣхъ комедій Гольдони грозилъ упадкомъ театру народной Венеціанской труппы, имѣвшей превосходныя маски. Желая поддержать эту труппу, Графъ Гоцци сочинилъ для ней сказку въ драматической формѣ о *трехъ померанцахъ*, въ которой очень остроумно осмѣялъ Аббата Кіари, Гольдони и труппу актеровъ, игравшихъ ихъ комедіи. Гоцци написалъ для сцены еще нѣсколько другихъ піесъ: *Царь духовъ*, *Голубое Чудовище*, *Зеленая птица*, которыхъ содержаніе заимствовалъ тоже изъ народныхъ сказокъ и въ которыхъ старался дать маскамъ самое полное развитіе. Къ сожалѣнію примѣръ Гоцци—образовать комедію изъ началъ народныхъ, не имѣлъ подражателей, и дальнѣйшая исторія Италіанской комедіи не представляетъ ничего замѣчательнаго (а).

Драма пастушеская и Опера.

Въ Италіи, гдѣ такъ процвѣтаетъ музыка и гдѣ поэзія драматическая въ упадкѣ, образовалась и развилась опера со всѣми ея музыкальными достоинствами и драматическими недостатками.

Въ честь возвращенія Кардинала Гонзаги, была представлена въ дворцѣ Мантуанскаго Герцога, въ 1483 году, драматическая эклога, съ хорами и музыкой, сочиненная Анжело Полиціано. Со времени представленія этой эклоги Италіанская опера можетъ вести свое начало. Эклога Полиціано, подъ заглавіемъ *Орфей*, раздѣляется

(а) *Rosenkranz*. Handb. einer allg. Gesch. der Poesie. Halle, 1832.

на 5 актовъ и заключаетъ въ себѣ извѣстную исторію Орфея и Евридики. Въ каждомъ актѣ, послѣ краткаго діалога, слѣдуетъ, сообразно съ содержаніемъ представленной сцены, ода, пѣсня; элегія, въ которыхъ истощено все богатство метрическихъ и стихотворныхъ формъ Италіанской Лирики. Прелесть звучныхъ стиховъ Полиціанова Орфея, вмѣстѣ съ очарованіями музыки и роскошью декорацій, имѣли огромное вліяніе какъ на успѣхи Италіанскаго театра вообще, такъ и въ особенности на развитіе драмы пастушеской—зародыша оперы.

Къ замѣчательнѣйшимъ произведеніямъ Италіанской пастушеской драмы принадлежатъ: *Жертва* Беккари, *Аминта* Тассо и *Pastor* Гварини *fido.*

Беккари (1510—1590) сочинилъ, подъ заглавіемъ »Жертва«, драму съ хорами и пѣснями, которая была представлена въ дворцѣ Герцога Феррарскаго. Драма эта, смѣсь миѳологіи съ сценами жизни пастушеской, далеко ниже произведенія Полиціано въ отношеніи лирическомъ, но превосходитъ его разнообразіемъ интриги.

Пастушеская драма *Тассо*, въ 5 актахъ, подъ заглавіемъ »Аминта«, особенно способствовала распространенію этого рода поэзіи. Содержаніе ея слѣдующее: Пастухъ, Аминта, спасаетъ прекрасную Нимфу Сильвію отъ преслѣдованій влюбленнаго Сатира. Сильвія, находясь вмѣстѣ съ прочими Нимфами на охотѣ, уходитъ отъ раненаго ею волка и теряетъ въ это время свое покрывало. Нашедши окровавленное покрывало Сильвіи, Аминта полагаетъ, что она растерзана дикимъ животнымъ и въ отчаяніи бросается со скалы. Сильвія, услышавъ о смерти друга, готова была послѣдовать его примѣру, какъ узнаетъ что онъ живъ. Аминта, который въ паденіи своемъ только слегка ушибся, спѣшитъ соединиться съ прекрасною

Сильвіею. Всѣ интереснѣйшіе случаи и катастрофы этой исторіи изложены въ разсказахъ и прелесть піесы заключается не въ дѣйствіи, котораго почти нѣтъ на сценѣ, а въ роскоши описаній, нѣгѣ чувствъ и звучности стиховъ.

Pastor fido, *Гварини* заслужившій ему имя классическаго поэта, написанъ подъ вліяніемъ Тассова Аминты. Въ немъ то же господство лирики надъ драмою, и тѣ же красоты лирическія, хотя дѣйствіе живѣе и разнообразнѣе, нежели въ пастушеской драмѣ Тасса. Діана ежегодно требуетъ отъ Аркадскихъ пастуховъ себѣ въ жертву одной изъ юныхъ пастушекъ; жребій падаетъ на Амариллу; вѣрный другъ ея Миртиллъ рѣшается спасти жизнь своей любезной жертвою своей собственной жизни, но срокъ кровавой дани конченъ, и Миртиллъ соединяется съ Амариллой.

Особенность пастушеской драмы Гварини заключается въ удачномъ сліяніи духа поэзіи романтической съ простотою и прелестью формъ классическихъ. За этими произведеніями драмы пастушеской, принадлежащими въ сущности къ роду оперной драматической поэзіи, слѣдуетъ пастушеская же драма,—*Дафне*, сочиненіе *Руччили*, которая считается первою дѣйствительною оперою.

Въ исторіи Италіанской оперы особенно замѣчательны два писателя: Зено (1669—1750) и Метастазіо (1693—1782).

Зено подчинилъ оперу образцу трагедіи Французской, и потому далъ мало въ ней мѣста развитію музыкальной части. Метастазіо именно тѣмъ и заслужилъ у Италіанцовъ свою славу что, при одинаковомъ съ Зено направленіи, обращалъ болѣе вниманія на требованія музыки. Какъ поэтъ, Метастазіо не отличается ни глуби-

ною, нисилою, ни истиною. Но прелесть языка, блескъ фразы, соблюденіе свѣтскихъ приличій, роскошь, нѣга, но нерѣдко и безнравственность чувствъ, подъ изящнымъ покровомъ мнимой добродѣтели, сдѣлали его любимѣйшимъ авторомъ высшаго общества того времени. Метастазіо еще на столько уважалъ права и требованія драматическаго искусства, что не сливалъ въ хоры, дуэты и шумные финалы выраженія нерѣдко различныхъ чувствъ дѣйствующихъ лицъ, и ограничивался только однѣми аріями. Но вскорѣ требованія драматическаго искусства совершенно умолкли предъ всемогущимъ очарованіемъ пѣнія, и весь поэтическій смыслъ оперы заключился въ одной музыкѣ. Въ настоящее время Италіанцы не считаютъ оскорбленіемъ вкуса и поэзіи, если въ одинъ и тотъ же вечеръ, на одной и той же сценѣ будутъ пропѣты два акта изъ разныхъ оперъ, или если представленіе начнется съ послѣдняго акта (а).

Сравнивъ новѣйшую оперу съ стариннымі пастушескими драмами, нельзя не отдать предпочтенія послѣднимъ. Если опера есть особая форма поэзіи драматической, въ которой только возстановлены законныя права музыки и поэзіи лирической въ области драмы, то господство музыки надъ поэзіею, и рабское подчиненіе чувства и фантазіи поэта требованіямъ музыканта въ высшей степени оскорбительны для поэзіи драматической. Если же опера есть только упражненіе музыкальное, то зачѣмъ въ ней эта пестрота интриги, эти театральныя блестки и нечаянности, мѣшающія развитію идей музыкальныхъ? Въ драмахъ пастушескихъ не было дѣйствія, но за то открывалось свободное поприще для музыки и поэзіи

(а) *A. W. Schlegel.* Ueber dram. Kunst und Litt.

лирической; не было случаевъ блеснуть музыканту гармоническими сочетаніями голосовъ, за то мелодія музыки могла быть вполнѣ развита и выдержана. Словомъ въ драмахъ пастушескихъ и старинныхъ операхъ мы не находимъ еще тѣхъ безпрестанныхъ столкновеній поэта съ музыкантомъ, которыя въ операхъ новѣйшихъ мѣшаютъ единству впечатлѣнія и разрушаютъ эстетическое наслажденіе. Какъ не выиграла бы статуя Аполлона Бельведерскаго, если-бы и самъ Рафаэль расписалъ ее красками, такъ не выигриваетъ драма отъ вставки въ нее и превосходнѣйшихъ арій. Правда, дѣйствіе, производимое удачнымъ сочетаніемъ искусствъ, бываетъ поразительно; но для этого требуется величайшее знаніе дѣла и вкусъ самый тонкій. Каждое искусство имѣетъ свои особыя средства и дѣйствуетъ своими особыми путями. Прекрасенъ балетъ, но не для слуха; прекрасна музыка, но не для глазъ; прекрасна поэзія, но не для зрѣнія и слуха только, а для мысли и нравственнаго чувства, на которыя слабо дѣйствуютъ смычекъ и пляска. Поэтому, тотъ, кто захочетъ соединить въ одномъ и томъ же произведеніи очарованіе и музыки, и мимики, и поэзіи, долженъ принять въ расчетъ свойства всѣхъ этихъ искусствъ и удовлетворить требованіямъ каждаго изъ нихъ; въ противномъ случаѣ единство эстетическаго впечатлѣнія разрушится и очарованіе исчезнетъ. Нельзя же, приходя въ оперу, приносить съ собою одинъ только слухъ, а смыслъ поэтическій оставить у порога театральнаго зданія. А коль скоро въ зрителѣ есть и слухъ, и фантазія, и вкусъ для поэзіи, то едва-ли онъ будетъ спокойно наслаждаться музыкою, слыша фальшивыя ноты поэта.

Весь театральный блескъ, вся роскошь внѣшнихъ сценическихъ пособій истрачивается въ наше время на

Западно-Европейскихъ театрахъ по преимуществу на оперу, будто тайна драматическаго очарованія, которую утратили современные намъ оперные драматическіе поэты, находится, по мнѣнію публики, въ рукахъ машиниста и декоратора. Машинистъ и декораторъ—вотъ соперники музыканта въ торжествѣ его надъ побѣжденнымъ поэтомъ. Но и стотысячныя декораціи, и бѣдныя декораціи труппы странствующихъ актеровъ, въ существѣ имѣютъ одно и то же значеніе: какъ тѣ, такъ и другія не дадутъ выспренняго полета фантазіи, если она отъ природы безъ крыльевъ. А въ комъ есть внутренняя сила фантазіи, проливающая свѣтъ и очарованіе на все, чему коснется волшебный лучь ея, тотъ благороднымъ наслажденіемъ, доставляемымъ театромъ, обязанъ не искусству декоратора, но генію поэта и игрѣ актера.

АНГЛІЙСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ.

И въ Англіи, подобно тому какъ во Франціи, первые опыты драмы появились въ монастыряхъ, сперва на языкѣ Латинскомъ, потомъ, подъ названіемъ *Miracles,* на языкѣ народномъ. Вслѣдъ за тѣмъ драма Англійская изъ круга представленій духовныхъ перешла въ жизнь общества; ея прежнее религіозно-аллегорическое содержаніе было замѣнено содержаніемъ мірскимъ и образовались ея новыя формы: *фарсы*, *маски* и *піесы историческія* (Plays, Masks, Historical Plays). Въ фарсахъ и маскахъ, соотвѣтствующихъ Французскимъ Sotties, среди лицъ миѳологическихъ, вымышленныхъ пастушковъ и пастушекъ, встрѣчаются уже и характеры изъ жизни дѣйствительной современнаго общества; въ піесахъ историческихъ, вмѣсто исторіи

священной, находимъ исторію мірскую. Къ этимъ двумъ стихіямъ — жизни и религіи и въ Англіи присоединилась вскорѣ стихія классической древности и явились подражанія Греческой трагедіи. Но здѣсь прекращается сходство въ развитіи театра Англійскаго съ развитіемъ театра Французскаго. Во Франціи, Дворъ и Академія подчинили театръ вліянію теоріи, которая, навязавъ драмѣ не только форму, но и самое содержаніе Греческой трагедіи, лишила ее связи съ жизнію общества, обратила въ безцвѣтное, педантическое подражаніе чужимъ образцамъ. Въ Англіи ходъ и развитіе театра зависѣли отъ вкуса публики и генія народныхъ писателей, которые, въ началѣ своего знакомства съ классиками, заимствовали у нихъ одну только форму трагедіи, содержанія же для этой формы искали въ жизни и поэзіи средневѣковой Европы. Въ слѣдствіе неизбѣжнаго вліянія оригинальности духа и содержанія на форму, вскорѣ и эта послѣдняя, въ произведеніяхъ Англійскихъ драматическихъ писателей, получила оригинальный характеръ. Представленіе на сценѣ рыцарскихъ подвиговъ, любовныхъ приключеній и роскошныхъ вымысловъ новой поэзіи раздвинуло, измѣнило формы Греческой драмы; новыя отношенія поэзіи къ жизни общества, новыя требованія вкуса, имѣли своимъ слѣдствіемъ и новыя внѣшнія отличія драматическаго искусства.

Сравнивая между собою всѣ самобытныя произведенія драмы Ново-Европейской и въ особенности драмы Англійской и Испанской, мы находимъ въ нихъ много общаго какъ въ духѣ, такъ и въ выраженіи. Указать эти оригинальныя черты, свойственныя всѣмъ Ново-Европейскимъ театрамъ, развившимся самобытно, значитъ представить характеристику драмы романтической. Какія

же это черты, въ чемъ заключается оригинальность *драмы романтической* и ея отличіе отъ драмы Греческой? Театръ Ново-Европейскій никогда не имѣлъ такой тѣсной связи съ жизнію, какую имѣлъ театръ Греческій. У Грековъ каждая принадлежность драматическаго искусства, начиная отъ устройства сцены и времени представленій до самыхъ внутреннихъ свойствъ драмы, имѣла глубокую основу въ быту гражданскомъ и религіи, была необходимымъ слѣдствіемъ постоянныхъ и положительныхъ причинъ. У насъ театръ — забава, имѣющая единственнымъ основаніемъ своимъ эстетическое удовольствіе, зависящая отъ обстоятельствъ случайныхъ, моды, прихоти писателей и вліянія чужихъ образцовъ. Изъ этого слѣдуетъ, что театръ Ново-Европейскій, лишенный прямой связи съ жизнію, не могъ выработаться въ такихъ опредѣленныхъ, своеобразныхъ формахъ, какъ театръ Греческій, и оригинальность драмы романтической должна заключаться болѣе въ духѣ и свойствахъ внутреннихъ, нежели въ наружномъ видѣ и составѣ.

И дѣйствительно, по духу драма романтическая вполнѣ оригинальна, и отличіе ея въ этомъ отношеніи отъ драмы классической глубоко и существенно; по формѣ — болѣе подражательна, нежели самобытна, и отличается отъ драмы классической только немногими чертами, бывшими неизбѣжнымъ слѣдствіемъ духа и содержанія.

Драма Греческая проникнута духомъ языческихъ понятій о силѣ неотвратимаго Рока и духомъ Греческаго эпическаго преданія; драма романтическая — духомъ Христіанскаго ученія о благомъ Промыслѣ и нравственной свободѣ человѣка и благороднымъ духомъ временъ рыцарства. Это глубокое различіе въ духѣ той и другой

драмы выражается въ нихъ въ каждомъ чувствѣ, понятіи, въ каждой отдѣльной сценѣ и въ особенности въ развязкѣ, гдѣ всего яснѣе высказывается взглядъ поэта на жизнь и ея значеніе.

Такъ какъ содержаніе есть только развитіе и выраженіе духа, то поэтому какъ въ драмѣ Греческой, такъ и въ драмѣ романтической содержаніе вполнѣ соотвѣтствуетъ духу. Въ драмѣ Греческой, согласно съ ея одностороннею главною темою — понятіемъ о Рокѣ, представлены только одни извѣстныя явленія жизни и исключены другія, или лучше сказать — всѣ явленія жизни подведены въ драмѣ Греческой подъ ея органическую общую мысль, представлены въ ея мрачномъ духѣ. Въ драмѣ романтической, подъ вліяніемъ болѣе вѣрнаго и глубокаго взгляда на жизнь, обняты всѣ явленія жизни, всѣ движенія воли и сердца. Драма Греческая, по своему содержанію, есть исключительно картина борьбы и страданія; драма романтическая — полная картина жизни, со всѣми ея радостями и печалями.

Со стороны формы, драма романтическая, возникшая отчасти подъ вліяніемъ образцовъ Греческихъ, не запечатлѣна тѣмъ высокимъ своеобразіемъ, которымъ запечатлѣна драма Греческая. Отличительныя черты внѣшняго характера драмы романтической главнымъ образомъ заключаются въ смѣшеніи трагическаго съ комическимъ и въ несоблюденіи единствъ времени и мѣста.

Несовмѣстность комическаго съ трагическимъ и строгое соблюденіе единствъ времени и мѣста вытекаютъ не изъ внутреннихъ, всеобщихъ требованій драматической поэзіи, а только изъ особыхъ свойствъ драмы Греческой. Поэтому, въ драмѣ романтической, съ одной стороны, при новомъ взглядѣ на жизнь, комическое могло

стать рядомъ съ трагическимъ, не мѣшая ни важности, ни единству эстетическаго впечатлѣнія; съ другой стороны, въ слѣдствіе самаго богатства и разнообразія содержанія, строгое соблюденіе единствъ времени и мѣста сдѣлалось и невозможнымъ, и не нужнымъ. Есть поэзія въ картинахъ природы, есть поэзія въ дѣйствіи времени на душу и характеръ человѣка;—и поэты романтическіе не могли не пользоваться этими стихіями поэзіи, не имѣли нужды включать дѣйствія своихъ піесъ въ тѣсные предѣлы времени и мѣста, которые и у Грековъ были слѣдствіемъ только особенныхъ сценическихъ и поэтическихъ условій, свойственныхъ ихъ трагедіи.

И драма Греческая, и драма романтическая, будучи выраженіемъ одной и той же творческой силы искусства, имѣютъ равныя права на то, чтобы намъ нравиться и питать въ насъ чувство изящнаго. Но, находя ихъ равно достойными нашего удивленія въ художественномъ отношеніи, нельзя однако не дѣлать между ими различія въ отношеніи къ красотѣ содержанія. Сила и величіе художественнаго генія Греціи признаны вѣками. Красота Греческой трагедіи, особенно если смотрѣть на нее глазами ея вѣка и народа, поразительна; и однако, сравнивъ строгій, величественный, но суровый и отчасти дикій міръ Греческой трагедіи, съ роскошнымъ, свѣтлымъ и благороднымъ міромъ драмы романтической, нельзя не замѣтить, что художественное достоинство произведеній искусства во многомъ зависитъ отъ нравственнаго и философскаго достоинства ихъ содержанія, что поэтому и красота искусства, вмѣстѣ съ жизнію, очищается въ горнилѣ исторіи и что не безъ плода для жизни и искусства, между Софокломъ и Шекспиромъ, прошли многія столѣтія.

Драма Греческая слишкомъ запечатлѣна односторонним, исключительнымъ духомъ своего времени и своего народа. На природѣ человѣка, въ ней представленной, еще слишкомъ много грубой коры Греческихъ народныхъ понятій и языческихъ религіозныхъ убѣжденій. Напротивъ, драма романтическая, представляя природу человѣка въ новомъ мірѣ, открытомъ для ней высокимъ ученіемъ Спасителя, при всей народности своей, имѣетъ несравненно болѣе общечеловѣческаго достоинства, несравненно болѣе поэзіи, заключающейся въ самомъ превосходствѣ содержанія.

Начиная съ 1550 по 1620 г. театръ Англійскій постоянно совершенствовался, и въ этотъ короткій періодъ времени обогатился самыми разнообразными формами въ различныхъ родахъ.

Джонъ Гейвудъ, шутъ Генриха VIII, заслужившій извѣстность своими эпиграммами, написалъ нѣсколько драматическихъ діалоговъ, въ комическомъ родѣ.

Гораздо замѣчательнѣе комедія неизвѣстнаго сочинителя *„Иголка Госпожи Гортонъ“* (Gammer Gurton's needle), появившаяся въ первый разъ въ печати въ 1551 г. Особенно забавна интрига этой піесы, основанная на потерѣ иголки, бывшей причиною многихъ подозрѣній, ссоръ и шума.

Лордъ Саквиль написалъ, по образцу трагедіи Греческой, трагедію, подъ заглавіемъ Горбодёкъ (Gorboduc) или Феррексъ и Поррексъ, которая была представленна въ присутствіи Королевы Елисаветы, въ 1561 г. Содержаніе этой піесы заимствовано изъ Британскаго преданія о Королѣ Горбодёкѣ, который, изъ любви къ меньшему сыну, Порреку, и вопреки обычаю и правамъ старшаго— Феррекса, раздѣлилъ между ими свое Королевство и тѣмъ

посѣялъ вражду, бывшую причиною гибели всего королевскаго дома. Форма этой трагедіи скопирована съ образцовъ Греческихъ: разсказы и описанія, влагаемыя въ уста вѣстниковъ, замѣняютъ сцены битвъ, поединковъ и прочихъ дѣйствій, чуждыхъ трагедіи Греческой; послѣ каждаго дѣйствія слѣдуетъ хоръ, состоящій изъ лицъ аллегорическихъ. Какъ эти, такъ и другія попытки усвоить Англійской сценѣ формы Греческой трагедіи не имѣли успѣха. Публикѣ не нравились ни сценическая бѣдность, ни монотонные хоры, ни холодныя повѣствованія такъ-называемыхъ правильныхъ трагедій, и напротивъ она съ восторгомъ принимала представленія, въ которыхъ любимыя новеллы и преданія средневѣковой Европы являлись на сценѣ со всею роскошью эпической фантазіи, съ битвами, поединками, похищеніями, похоронами, торжественными ходами и т. п.

Дальнѣйшимъ успѣхамъ Англійской драматической поэзіи особенно способствовали: Лилли (Lilly), Марлое, Гринъ (Green) и Ѳома Гейвудъ.

Лилли, сочинитель знаменитаго своимъ изысканнымъ слогомъ романа »Анатомія остроумія«, какъ писатель драматическій, извѣстенъ нѣсколькими комедіями, которыя очень нравились въ высшемъ кругу Лондонскаго общества.

Марлое поэтъ и актеръ, жертва буйныхъ страстей и невоздержной жизни, умеръ отъ раны въ 1593 г. Сколько Лилли былъ нѣженъ и изысканъ, столько Марлое суровъ и мраченъ. И однако нельзя не согласиться съ тѣмъ, что его драма Мальтійскій Еврей, и трагедія Эдуардъ II превосходны. Но особенно замѣчательна его трагикомедія Фаустъ, поразительная картина контраста между скоротечностью земнаго счастія и вѣчными муками духа.

Зарожденіе въ душѣ Фауста сомнѣнія и отчаянія, связь его съ сатаною, пребываніе при дворахъ папы и Германскаго императора, его колкія, ироническія шутки, его любовь къ призраку Греческой Елены, и наконецъ его страшная гибель—представляютъ рядъ превосходныхъ картинъ, то забавныхъ, то поразительно-ужасныхъ.

Изъ всѣхъ поэтовъ этого времени *Робертъ Гринъ* былъ безъ сомнѣнія даровитѣйшій. Жизнь его—печальный примѣръ великаго таланта, убитаго развратомъ. Часто, гнушаясь своею порочностію, онъ принималъ твердое намѣреніе исправиться—и вновь впадалъ въ свои прежнія заблужденія. Терзаемый совѣстью, презираемый свѣтомъ, умеръ въ величайшей нищетѣ, еще въ цвѣтѣ силъ своихъ, въ 1592 г. Одаренный отъ природы воображеніемъ живымъ и свѣтлымъ, умомъ острымъ, Гринъ испыталъ себя въ различныхъ отрасляхъ словесности и всегда съ равнымъ успѣхомъ. Изъ драматическихъ его произведеній извѣстнѣйшее Pater Baco, въ которомъ нѣкоторыя сцены изъ жизни двухъ ученыхъ: Бако и Якова Фонъ-деръ-Маста, прослывшихъ у современниковъ волшебниками, представлены въ связи съ любовною исторіею прекрасной поселянки и богатаго Графа.

Ѳома Гейвудъ замѣчателенъ своею плодовитостью. Онъ написалъ болѣе 200 драматическихъ піесъ. Его »Женщина убитая собственною добротою« (A Woman kill'd with Kindness) превосходное драматическое созданіе, въ которомъ представлена исторія благородной, любящей и нѣжно любимой жены, позволившей однако обольстить себя человѣку, котораго мужъ ея облагодѣтельствовалъ. Не менѣе прекрасна и жизнь Елисаветы, сочиненіе въ двухъ частяхъ, подъ заглавіемъ »Меня не знаете, никого

не знаете« (If you know not me, you know nobody) (а).

Таково было состояніе драмы Англійской до Шекспира. За исключеніемъ драмы Испанской, которая тоже отличается оригинальностью и богатствомъ своихъ произведеній, оно выше состоянія всѣхъ прочихъ Ново-Европейскихъ театровъ того времени. Одно то обстоятельство, что въ Лондонѣ только съ 1570 по 1580 г., безъ всякаго въ этомъ случаѣ участія правительства, появилось нѣсколько постоянныхъ театровъ, доказываетъ, что въ Англіи, и до Шекспира, драматическая поэзія процвѣтала. Не всякая сцена можетъ похвалиться такими отличными драматическими талантами какъ Марлое, Гринъ, Ѳома Гейвудъ, которые еще до Шекспира обогатили Англійскую поэзію множествомъ оригинальныхъ и разнообразныхъ формъ какъ драмы важной, такъ и комической, множествомъ очень замѣчательныхъ произведеній. Но геній Шекспира озарилъ Англійскую сцену блескомъ необыкновеннымъ, затмившимъ всякой другой блескъ, всякую другую славу.

Вилліамъ Шекспиръ родился 1564, ум. 1616 г. Прежде нежели представимъ болѣе полную характеристику дарованія Шекспира, скажемъ, что главное его отличіе отъ множества другихъ писателей, трудившихся для сцены, заключается въ томъ, что Шекспиръ—поэтъ. Изъ всѣхъ родовъ поэзіи родъ драматическій и самый легкій и самый трудный. Онъ легокъ потому, что въ немъ подражаніе, составляющее наружную оболочку искусства, повидимому, не требуетъ столько чисто-артистическихъ дарованій,

(а) *Rosenkranz*. Handb einer allg. Gesch. der Poesie. Th. 3.

какъ въ другихъ родахъ поэзіи. Не всякій, хотя бы онъ былъ и геній ума, возьмется за лиру, гдѣ вся прелесть заключается въ неувядаемой красотѣ выраженія, въ тѣхъ нѣжныхъ, страстныхъ, гармоническихъ звукахъ, тайна которыхъ извѣстна однимъ родившимся поэтами; не всякій возьмется и за эпосъ, видимо требующій волшебной силы воображенія, которая тоже есть даръ однихъ избранныхъ: но всякій, сколько нибудь одаренный наблюдательностью, готовъ скопировать характеры и рѣчи извѣстныхъ лицъ, и принять свой прозаическій списокъ за произведеніе искусства. Съ другой стороны, родъ драматическій труднѣе всѣхъ прочихъ; потому что подражаніе въ искусствѣ не есть простое копированіе, а подражаніе – творчество, воспроизводящее жизнь въ формахъ, очищенныхъ въ горнилѣ фантазіи, озаренныхъ свѣтомъ красоты идеальной. А чтобы такъ воспроизвести жизнь въ драмѣ, не довольно гармоническихъ звуковъ лиры, не довольно типическихъ образовъ эпоса; нужно вдохновеніемъ поэта постигнуть тайну жизни, нужно, покоривъ волшебной власти искусства міръ человѣческой воли и страстей, дать идеальнымъ существамъ поэзіи душу, дать опредѣленную личность, какъ ихъ даетъ природа существамъ живымъ, нужно мудрость философа и практическій умъ политика заключить въ одномъ искусствѣ поэта. Вотъ почему такъ много посредственныхъ драматическихъ писателей, и такъ черезвычайно рѣдки истинные драматическіе поэты; вотъ почему почти каждая литература имѣетъ превосходныхъ поэтовъ лирическихъ — поэтовъ чувства, очень многія имѣютъ отличныхъ поэтовъ эпическихъ — поэтовъ фантазіи, и едва только двѣ, три литературы имѣютъ великихъ поэтовъ воли, владѣвшихъ тайною драматической характеристики.

Шекспиръ былъ поэтъ въ полномъ смыслѣ этого слова, поэтъ равно великій и въ лирѣ, и въ эпосѣ, и въ драмѣ. Въ тѣхъ изъ своихъ произведеній, которыхъ прелесть, по самому существу ихъ содержанія, заключается въ игрѣ чувства и фантазіи, какъ напр. въ *Какъ вамъ угодно*, въ *Снѣ въ лѣтнюю ночь*, въ *Бурѣ*, въ *Цимбелинѣ*, Шекспиръ, обращая сокровища лиры и эпоса въ достояніе сцены, то, подобно Петраркѣ, чаруетъ слухъ нашъ чудными звуками, то, подобно Гомеру, Данте и Аріосто, плѣняетъ воображеніе удивительными картинами. Но въ тѣхъ произведеніяхъ, въ которыхъ драматическій геній его является въ своей собственной сферѣ, какъ напр. въ *драмахъ историческихъ*, въ *Лирѣ*, *Макбетѣ*, *Отелло*, *Гамлетѣ*, поражаетъ насъ непостижимымъ искусствомъ въ изображеніи страстей и характеровъ. Шекспирово знаніе людей вошло въ пословицу, мысли его о жизни и человѣчествѣ носятъ печать ума глубочайшаго; но не въ этомъ еще заключается все превосходство Шекспира. Знать людей, постигать тайну жизни можетъ и философъ; высказать же это знаніе и эту тайну въ живыхъ драматическихъ картинахъ можетъ только геній поэзіи. Здѣсь Шекспиръ не имѣетъ соперниковъ. Онъ никогда не раздробляетъ предъ нами страстей и характеровъ, не утомляетъ исчисленіемъ побудительныхъ причинъ, а открываетъ намъ душу человѣка непосредственно, въ его невольныхъ дѣйствіяхъ и рѣчахъ. Созданія Шекспирова воображенія такъ живы, такъ истинны, запечатлѣны такою личностью, такъ всегда вѣрны самимъ себѣ, что кажется произвела ихъ не сила человѣческаго ума, а творческая сила самой природы.

Съ такою же непостижимою истиною, вѣрностью, наглядностью рисуетъ намъ Шекспиръ и страсти,

и характеры. Мы видимъ какъ они зарождаются въ душѣ дѣйствующихъ лицъ, какъ возрастаютъ, видимъ пути, которыми они вкрадываются въ душу, развиваются въ ней, пока не овладѣютъ всѣми ея желаніями и волею.

Но всего удивительнѣе въ Шекспирѣ его искусство группировать характеры, пояснять отдѣльныя личности ихъ взаимными отношеніями.

Шекспиръ равно великъ въ комическомъ, какъ и въ трагическомъ. Онъ также легко изобрѣтаетъ самыя забавныя положенія, какъ и сцены трагическія, столько же удивляетъ насъ своимъ неистощимымъ остроуміемъ въ комедіи, сколько глубокомысліемъ и силою фантазіи въ трагедіи.

Чудный даръ характеристики въ соединеніи съ исполинскою силою фантазіи сообщаетъ произведеніямъ Шекспира, при представленіи ихъ на сценѣ, необыкновенное правдоподобіе и поразительность. Кто однажды видѣлъ на сценѣ трагедію Шекспира, тотъ не забудетъ ее. Она врѣзывается въ память, какъ впечатлѣніе жизни, какъ событіе дѣйствительное, и врѣзывается невольно, независимо отъ большей или меньшей способности сознавать и цѣнить красоты Шекспира. И дитя, и женщина, и невѣжа, и образованный равно поражаются наглядностью и правдоподобіемъ Шекспировой трагедіи. У Шекспира всѣ сословія, оба пола, всѣ возрасты, всѣ страсти и характеры, всѣ національности, исторія временъ минувшихъ, природа съ очарованіемъ картинъ ея, даже таинственный міръ духовъ и фантастическій міръ гномовъ, какъ бы по мановенію волшебнаго жезла, являются на сценѣ, передъ глазами удивленнаго зрителя, со всею силою истины и дѣйствительности.

Желая представить классификацію драматическихъ

произведеній Шекспира, желая подвести ихъ подъ извѣстныя формы и отнести къ извѣстнымъ родамъ и видамъ, мы прежде всего съ недоумѣніемъ встрѣчаемъ въ нихъ отсутствіе тѣхъ рѣзкихъ границъ между трагическимъ и комическимъ, которыя привыкли видѣть въ произведеніяхъ классической древности. Но явленіе это не есть случайная прихоть генія Шекспира, и не ошибка его, какъ нѣкогда говорили, противу правилъ и законовъ драмы: напротивъ, причина сближенія комическаго съ трагическимъ скрывается въ самой сущности искусства и въ характерѣ искусства Христіанскаго. Для Грека комическое заключалось только въ смѣшномъ, каррикатурномъ, чувственномъ; для художника Христіанскаго, комическое, какъ изображеніе дѣйствительности, всегда священной, имѣетъ такую же важность и достоинство какъ и трагическое. Поэтому художникъ Христіанскій, изображая жизнь такъ какъ она есть, вноситъ въ одно и то же произведеніе элементы и трагическаго и комическаго, но не лишаетъ черезъ то произведенія своего ни единства, ни важности. Сближеніемъ комическаго съ трагическимъ не отвергается различіе, существующее между ними, какъ между двумя разными родами эстетически-нравящагося. Различіе это, заключаясь въ самомъ существѣ искусства, въ различіи его средствъ, формъ, впечатлѣній, неуничтожимо, и въ произведеніяхъ поэзіи романтической даже развито глубже и полнѣе, нежели въ поэзіи классической, которая въ комическомъ ограничивалась по преимуществу каррикатурнымъ, въ серіозномъ — типически-прекраснымъ. Какъ вообще не противно духу искусства смѣшивать, согласно съ его главною цѣлію, граціозное съ сильнымъ, высокое съ нѣжнымъ и трогательнымъ; какъ не противно духу музыки,

не нарушая единства главной музыкальной идеи, переходить изъ тона въ тонъ; такъ точно не противно духу поэзіи смѣшивать въ одномъ и томъ же произведеніи трагическое съ комическимъ, лишь бы тѣмъ не нарушалось единство общаго впечатлѣнія, лишь бы произведеніе было въ цѣломъ подчинено одному началу или трагическаго, или комическаго.

Замѣчательнѣйшія изъ піесъ Шекспира, которыя по своему господствующему характеру могутъ быть отнесены къ области драмы комической, суть слѣдующія: Конецъ вѣнчаетъ дѣло, Много шуму по пустому, Венеціанскій купецъ, Какъ вамъ угодно, Виндзорскія кумушки, Сонъ въ лѣтнюю ночь, Буря, Цимбелинъ.

Конецъ вѣнчаетъ дѣло, содержитъ въ себѣ исторію простой поселянки, влюбившейся въ графа, и представляетъ превосходное драматическое развитіе той мысли, что кротость, преданность и любовь супруги смягчаютъ наконецъ самый высокомѣрный и деспотическій нравъ мужа.

Много шуму по пустому. Піеса основанная на исторіи Аріодана и Женевры, разсказанной у Аріоста, обильна театральными нечаянностями и сценическими эффектами. Особенно интересны въ ней роли Бенедикта и Беатрисы, которые, равно не вѣря въ любовь, равно преслѣдуя себя насмѣшками, влюбляются другъ въ друга, послѣ того какъ удалось внушить имъ взаимное убѣжденіе, что одно изъ нихъ питаетъ тайную страсть къ другому.

Венеціанскій купецъ, одно изъ превосходнѣйшихъ созданій Шекспира, поражаетъ мастерскимъ изображеніемъ Шейлока. Характеръ этого Еврея, съ его слѣпою вѣрою въ букву закона, съ его нетерпимостью, алчно-

стью, мстительностью, принадлежитъ къ числу тѣхъ удивительныхъ драматическихъ характеровъ, которыми Шекспиръ болѣе всего доказалъ свое знаніе человѣка и народовъ.

Прелесть піесы: *Какъ вамъ угодно*, заключается не въ характеристикѣ лицъ, не въ живости и занимательности интриги, а въ красотахъ лирическихъ и эпическихъ: въ выраженіи чувства и мысли и въ живописныхъ группахъ лицъ, мелькающихъ передъ глазами зрителя, среди очаровательной картины природы.

Въ *Виндзорскихъ кумушкахъ* выведены на сцену многія изъ комическихъ лицъ, представленныхъ въ исторической драмѣ »Генрихъ IV,« и въ томъ числѣ знаменитый Фальстафъ, превосходнѣйшій комическій характеръ изъ всѣхъ созданныхъ геніемъ Шекспира. Фальстафъ — трусъ, лжецъ, хвастунъ, льстецъ въ глазахъ, насмѣшникъ за глазами, не внушаетъ однако отвращенія, потому что побудительная причина всѣхъ его дѣйствій не злоба и ненасисть къ другимъ, а только чрезмѣрная любовь къ своей собственной особѣ. Говорятъ, что Королева Елисавета хотѣла видѣть влюбленнымъ Фальстафа »Генриха IV,« и это заставило Шекспира сочинить комедію »Виндзорскія кумушки«. Піеса эта, представляя простую картину нравовъ и домашняго быта древней Англіи, болѣе прочихъ произведеній Шекспира приближается къ комедіи въ обыкновенномъ смыслѣ этого слова; однако и въ ней есть нѣсколько сценъ, въ которыхъ дѣйствіе переносится изъ прозаическаго міра ежедневной жизни въ поэтическій міръ вымысла. Это умѣнье, не нарушая правдоподобія, украшать дѣйствительность цвѣтами роскошной фантазіи, составляетъ одно изъ главныхъ отличій Шекспирова драматическаго искусства.

Сонъ въ лѣтнюю ночь и *Буря* въ томъ сходны между собою, что въ обѣихъ фантастическій міръ сильфовъ и гномовъ представленъ дѣйствующимъ въ одной и той же интригѣ вмѣстѣ съ міромъ человѣческимъ. Во второй изъ этихъ піесъ, въ Бурѣ, изображено подъ именемъ Калибана, олицетвореніе всего безобразнаго и вреднаго въ природѣ. Характеръ этого фантастическаго созданія, занимающаго средину между обезьяною и гномомъ, обозначенъ такими рѣзкими и наглядными чертами, что кажется, еслибы подобная тварь существовала въ дѣйствительности, то существовала бы только въ такомъ видѣ, въ какомъ представлена у Шекспира.

Цимбелинъ, не заключая въ себѣ красотъ чисто-драматическихъ, плѣняетъ воображеніе представленіемъ на сценѣ картинъ, исполненныхъ невыразимой граціи. Къ числу такихъ картинъ принадлежитъ въ особенности та сцена, въ которой два юные принца, возвратясь съ охоты въ пещеру, хоронятъ подъ цвѣтами мнимо-умершую прекрасную сестру свою, переодѣтую пажемъ, и поютъ похоронный гимнъ.

Шекспировы серьезныя драмы могутъ быть раздѣлены на два разряда: на драмы историческія и драмы, представляющія картину судебъ человѣческихъ съ общихъ точекъ зрѣнія. Историческія, по своему содержанію, относятся или къ исторіи Рима, или къ исторіи Англіи.

Въ драмахъ содержанія Римскаго обняты и представлены, въ поразительно-вѣрныхъ драматическихъ картинахъ, всѣ замѣчательнѣйшія событія и явленія Римской исторіи: борьба аристократіи съ демократіей, начало имперіи, борьба за власть императорскую, времена упадка.

Коріоланъ — въ высшей степени поучительное про-

изведеніе какъ по глубинѣ нравственныхъ и политическихъ идей, такъ и по вѣрности въ изображеніи историческихъ характеровъ. Нигдѣ, быть можетъ, наглость и ослѣпленіе толпы не изображены такъ живо, какъ изображены у Шекспира, въ картинѣ Римскихъ плебеевъ, и никогда презрѣніе къ толпѣ не высказывалось такъ сильно и рѣзко, какъ высказалось у Шекспира, устами высокомѣрнаго патриція Коріолана.

Цезарь, Антоній и Клеопатра и *Титъ Андроникъ*, какъ рядъ картинъ, проникнутыхъ однимъ общимъ взглядомъ на жизнь древняго Рима, имѣютъ между собою связь не только внѣшнюю, но и внутреннюю. Въ нихъ прелесть и очарованіе поэзіи соединены съ важностью и истиною исторіи. Видя мастерскіе портреты такихъ лицъ, какъ Цезарь, Антоній, Октавій Августъ, видя умѣнье Шекспира представить, съ сохраненіемъ всѣхъ существенныхъ требованій искусства, вѣрную картину замѣчательнѣйшихъ историческихъ событій, мы не знаемъ чему болѣе удивляться въ Шекспирѣ: или искусству поэта, или глубокомыслію и проницательности историка.

Десять драмъ изъ Англійской исторіи представляютъ одно цѣлое, въ которомъ отдѣльныя піесы: Король Іоаннъ, Ричардъ II, двѣ части Генриха IV, Генрихъ V, три части Генриха VI, Ричардъ III и Генрихъ VIII, могутъ быть разсматриваемы какъ отдѣльныя пѣсни одной дивной драмы – эпопеи.

Восемь изъ Англійскихъ историческихъ драмъ Шекспира содержатъ въ себѣ непрерывный рядъ событій, свершившихся въ теченіе почти 100 лѣтъ, отъ Ричарда II до Ричарда III включительно, и представляютъ полную поэтическую картину одного изъ интереснѣйшихъ періодовъ Англійской исторіи. Двѣ остальныя драмы: Король

Іоаннъ и Генрихъ VIII, хотя и не имѣютъ непосредственной исторической связи съ восмью первыми, могутъ быть однако разсматриваемы какъ прологъ и эпилогъ къ нимъ. Въ Королѣ Іоаннѣ мы видимъ уже зародыши тѣхъ раздоровъ и политическихъ стремленій, которыхъ дальнѣйшая исторія представлена въ восьми другихъ историческихъ драмахъ; въ Генрихѣ VIII видимъ новый міръ политики и придворныхъ нравовъ, замѣнившій міръ прежнихъ средневѣковыхъ распрей и нравовъ феодальныхъ.

Вѣнецъ Шекспирова театра составляютъ драмы важныя, въ которыхъ природа человѣческая представлена съ общихъ точекъ зрѣнія. Онѣ суть слѣдующія:

Ромео и Юлія — восторженный гимнъ и вмѣстѣ похоронная пѣсня любви, но не любви — болѣе прихоти воображенія, нежели потребности сердца, — которой картину намъ часто рисуетъ Шекспиръ въ другихъ своихъ піесахъ, а любви страстной, возникшей подъ пламеннымъ небомъ юга въ сердцахъ двухъ, одно для другаго созданныхъ существъ. Здѣсь все кипитъ жизнію, здѣсь, не смотря на утонченность нравовъ, страсти дѣйствуютъ съ необузданностью и свирѣпствомъ, и отъ разрушительнаго дыханія мщенія и ненависти прекрасный пламенникъ любви угасаетъ. Особенно достойна вниманія и удивленія въ этой піесѣ обдуманность въ расположеніи и выборѣ самыхъ мелкихъ подробностей.

Отелло — поразительная картина ревности, которой источникъ заключается столько же въ привязанности къ любимой женщинѣ, сколько и въ щекотливости души гордой и честолюбивой, въ щекотливости, заставившей высокомѣрнаго Римлянина умертвить свою жену потому только, что жена его не *должна быть и подозрѣваема.*

Гамлетъ — драма, представляющая чудное соедине-

ніе внутренней глубины мысли съ внѣшнею — сценическою поразительностью. Что можетъ быть эффектнѣе, театральнѣе, какъ появленіе тѣни Гамлетова отца; представленіе на сценѣ, подъ видомъ театральнаго зрѣлища, картины свершеннаго злодѣянія; сумашествіе Офеліи; ея смерть, погребеніе; встрѣча Гамлета и Лаерта на ея гробѣ; послѣднія почести, возданныя Фортинбросомъ погибшей Королевской фамиліи; а между тѣмъ каждая изъ этихъ сценъ, поразительныхъ своею наглядностью для всѣхъ и каждаго, заключаетъ въ себѣ глубочайшій внутренній смыслъ, можетъ служить неисчерпаемымъ предметомъ размышленій для философа.

Макбетъ—по важности основной мысли, по глубинѣ изслѣдованія тайнъ человѣческой души и природы—одно изъ превосходнѣйшихъ созданій Шекспира. Адъ бросаетъ въ душу благороднаго героя, упоеннаго славой послѣ одержанной имъ побѣды, сѣмена честолюбія, и сѣмена эти, не истребленныя имъ въ минуту соблазна, вдругъ разрастаются, затмѣваютъ его умъ, подавляютъ въ немъ чувство чести и долга, и дѣлаютъ его презрѣннымъ убійцею лучшаго изъ Государей, своего благодѣтеля и гостя.

Лиръ представляетъ грустное зрѣлище поруганія тройственнаго достоинства—царя, старца и отца ужасною неблагодарностью дочерей. Здѣсь вниманіемъ зрителя овладѣваютъ не лица дѣйствующія, но лица страждущія, и состраданіе есть главная тема этой піэсы.

Какъ бы мы ни назвали форму Шекспировой драмы: комедіею, трагедіею, драмою или другимъ какимъ бы то ни было именемъ, не подлежитъ сомнѣнію, что форма эта оригинальна: она плодъ драматической поэзіи Англіи и искусства Шекспира. Произведенія Шекспира, само-

родныя по формѣ, должны же однако относиться къ одному изъ тѣхъ коренныхъ видовъ драмы, которые неизмѣнно и постоянно повторяются въ развитіи поэзіи всѣхъ временъ и народовъ. Если такъ, то къ какому именно виду поэзіи драматической относятся драмы Шекспира? Къ драмѣ ли религіозной, къ исторической ли, или къ гражданской: представляютъ ли онѣ человѣческую личность въ сферѣ преданія религіознаго, или въ сферѣ преданія историческаго, или въ сферѣ человѣческой дѣятельности временъ позднѣйшей гражданственности?

Міръ Шекспировыхъ произведеній есть міръ среднихъ временъ. Въ большей части піэсъ Шекспира только драматически представлено то, что составляло содержаніе средневѣковаго эпоса; выведены на сцену и опоэтизированы только тѣ элементы и тѣ отношенія общественной жизни, которые развились въ жизни средневѣковой Европы. Даже въ тѣхъ произведеніяхъ Шекспира, въ которыхъ представленъ человѣкъ вообще, а не человѣкъ среднихъ временъ, какъ напр. въ Гамлетѣ, Отелло, Лирѣ, личность человѣческая и характеры являются въ господствующей средѣ феодальнаго преданія. Вездѣ мы видимъ принцевъ, окруженныхъ положеннымъ штатомъ вассаловъ и слугъ; вездѣ личность человѣческая представлена подъ вліяніемъ идей рыцарскаго вѣка. Сообразно съ такимъ характеромъ Шекспировой драмы, мы отнесемъ ее ко второму виду въ порядкѣ развитія видовъ драматической поэзіи, къ виду историческому (а).

(а) *J. J. Eschenburg* Ueber Shakespeare. Zürich 1787; *L. Tieck* въ Dramaturgischen Blättern; *Hermann Ulrici* Ueber Shakespeare's dramatische Kunst und Sein Verhältniss zu Calderon und Göthe. Halle, 1839. Но изъ всѣхъ критическихъ разборовъ Шекспира, преимущество и до сихъ поръ принадле-

Изъ современниковъ Шекспира, какъ поэты драматическіе, замѣчательны: Бомонъ (Beaumont), Флетчеръ, Массинджеръ (Massinger) и Бенъ-Джонсонъ.

Первые три писали въ прежнемъ, романтическомъ родѣ, послѣдній хотѣлъ подчинить драму Англійскую правильности трагедіи Греческой; но попытки его были неудачны.

Съ Шекспиромъ оканчивается эпоха оригинальнаго и блестящаго развитія Англійскаго театра. Вскорѣ послѣ смерти Шекспира, въ слѣдствіе религіозныхъ убѣжденій пуританской секты, всѣ зрѣлища были запрещены и театры въ продолженіи 13 лѣтъ оставались закрытыми. Со вступленіемъ на престолъ Карла II, искусство драматическое вновь заняло свое мѣсто въ жизни общества, но подчинилось въ это время вліянію французскаго классицизма.

житъ разборамъ А. В. *Шлегеля*, въ его Vorlesungen über dramat. Kunst. und Litteratur. Сужденія Шлегеля о театрѣ Греческомъ, послѣ трудовъ Отфрида Миллера и другихъ новѣйшихъ изслѣдователей, отчасти потеряли свою важность; сужденія его о театрѣ классико-Французскомъ, какъ сужденія романтика, высказанныя въ самомъ пылу распри романтизма съ классицизмомъ, нерѣдко односторонни и пристрастны; сужденія же о Шекспирѣ и разборы Шекспировыхъ твореній превосходны и образцовы. Объясненія Шекспира Нѣмецкими критиками основаны большею частью не на живомъ чувствѣ Шекспировыхъ красотъ, а на различныхъ началахъ Германской философіи, и уразумѣть эти объясненія часто труднѣе, нежели уразумѣть самого Шекспира. Не таковы разборы Шлегеля. Это разборы критика, проникнутаго любовью къ искусству, посвященнаго во всѣ таинства поэзіи, а не разсужденія философа, доискивающагося въ разбираемомъ твореніи только подтвержденія своего любимаго философскаго начала.

О драматическихъ поэтахъ Англіи до-Шекспира и послѣ его. См. *Bouterweck's* Geschichte der Poesie Bd. VII; *L. Tieck's* Shakespeare's Vorschule; A. W. *Schlegel's* Vorlesungen über dramat. Kunst. und Litter.

ИСПАНСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ.

Къ религіозному элементу Мистерій, которыя и въ Испаніи были первыми плодами драматической поэзіи, присоединился въ началѣ XV столѣтія элементъ народный, явились стихотворенія въ родѣ Ѳеокритовыхъ эклогъ и мимовъ Софрона, въ которыхъ, въ разговорной формѣ, изображались сцены изъ жизни пастушеской: Первое изъ извѣстныхъ намъ произведеній въ этомъ родѣ есть *Минго Ребульго* (Mingo Rebulgo), такъ названное по имени двухъ разговаривающихъ въ немъ пастуховъ. Оно состоитъ изъ 32 куплетовъ сатирическаго содержанія. Когда въ драматическихъ зрѣлищахъ Испаніи міръ жизни пастушеской уступилъ мѣсто сценамъ изъ быта общественнаго и исторіи; тогда въ формѣ прежнихъ пастушескихъ представленій явились болѣе полныя картины современной жизни и цѣлые романы. Рядъ такихъ драмъ начинается съ „*Калиста и Мелибеи*,“ произведенія, относящагося, по времени, къ царствованію Фердинанда и Изабеллы. Почти въ то же время появились въ Испаніи и первые переводы съ Греческихъ и Римскихъ драматическихъ писателей. Виллалобосъ, врачъ Карла V, перевелъ Плавтова Амфитріона; Перезъ де Олива, Саламанкскій Профессоръ—Электру Софокла и Гекубу Еврипида. Но произведенія трагической музы древнихъ холодно были приняты Испанскою публикою и остались безъ вліянія на театръ народный.

Новый шагъ на пути оригинальнаго развитія сдѣлала Испанская драма въ произведеніяхъ Торреса Нагарро (Torres Naharro) и Лопе де Руеда (Lope de Rueda). *Торресъ Нагарро* окончательно утвердилъ раздѣленіе Ис-

панской драмы на 3 акта или дни (Jornadas). Заботясь единственно о разнообразіи и запутанности интриги и не обращая вниманія на внутренній смыслъ драмы и развитіе характеровъ, онъ первый сообщилъ Испанской драмѣ черты, составившія впослѣдствіи ея главную характеристику. Этими чертами уже рѣзко отличаются драматическія произведенія *Лопе де Руеды*, который хотя и не пренебрегалъ изображеніемъ общихъ характеровъ, однако главное въ драмѣ поставлялъ въ изобрѣтеніи интриги. Что такое направленіе драматическаго искусства вполнѣ удовлетворяло требованіямъ народнаго вкуса, служитъ доказательствомъ оригинальная явившаяся въ это время теорія драматической поэзіи Севильскаго ученаго, Жуана де ла Куэвы (Juan de la Cueva), который основными началами Испанскаго театра считалъ богатство интриги и смѣсь трагическаго съ комическимъ. Сознавъ такимъ образомъ свою задачу, драма Испанская еще болѣе оградила себя отъ вліянія образцовъ и теорій иноземныхъ и, развиваясь далѣе въ томъ же духѣ и по тѣмъ же началамъ, достигла совершенства въ произведеніяхъ двухъ писателей: *Лопе де Веги и Кальдерона.*

Всѣ представленія Испанскаго театра назывались вообще комедіями и, по различію содержанія, главнымъ образомъ раздѣлялись на *духовныя* и *свѣтскія* (Comedias divinas y humanas). Эти послѣднія подраздѣлялись на піесы содержанія историческаго и на такъ-называемыя *комедіи плаща* и *шпаги* (Comedias de capa y espada), заимствовавшія свое содержаніе изъ современныхъ нравовъ.

Нигдѣ драматическіе писатели не пользовались такимъ уваженіемъ, не удостоивались такихъ почестей, какъ въ Испаніи. Лопе де Вега и Кальдеронъ были

равно счастливы въ этомъ отношеніи: государи осыпали ихъ своими милостями, наградами, отличіями, пансіонами; инквизиція поощряла ихъ своимъ лестнымъ вниманіемъ; народъ обожалъ ихъ.

Лопе де Вега (род. 1562 г.) написалъ множество какъ духовныхъ, такъ и свѣтскихъ комедій. Въ піесахъ историческихъ онъ не всегда строго слѣдовалъ исторіи, но никогда не пропускалъ случая представить въ самомъ блестящемъ видѣ славу и могущество Испаніи. Въ комедіяхъ плаща и шпаги (de capa y espada) онъ обращалъ особенное вниманіе на запутанность интриги и интересъ отдѣльныхъ сценъ, представляя дѣйствующія лица въ самыхъ разнообразныхъ положеніяхъ. Даже въ комедіяхъ духовныхъ Лопе де Вега заботился болѣе о разнообразіи содержанія и занимательности завязки, нежели о внутреннемъ смыслѣ драмы.

Съ безпримѣрною въ исторіи литтературы плодовитостью съ трудомъ могъ соединить Лопе де Вега тщательность отдѣлки. Не смотря однако на нѣкоторую нестройность, драмы его никогда не бываютъ скучны. Быстрота дѣйствія, разнообразіе и запутанность интриги и невозможность предвидѣть ея развязку постоянно поддерживаютъ интересъ піесы.

Совершенно другимъ характеромъ, при тождествѣ формы и содержанія, отличаются драмы *Кальдерона* (род. 1600., ум. 1687 г.). Драмы Кальдерона превосходнѣе драмъ Лопе де Веги не только по стройному развитію цѣлаго и отдѣлкѣ частей, не только по красотѣ языка и стиховъ, но и по глубинѣ основныхъ идей.

Въ свѣтскихъ комедіяхъ Лопе де Веги, за исключеніемъ нѣсколькихъ историческихъ піесъ, жизнь Испаніи является въ самомъ обыкновенномъ видѣ. Это пестрая

картина любовныхъ похожденій, въ которыхъ понятіе о чести, и то не строгое, едва удерживаетъ порывы чувственной страсти. Любовью извиняются хитрость, плутовство и даже низость. Та же самая жизнь, будучи проникнута у Кальдерона духомъ чувствъ возвышенныхъ— духомъ рыцарской любви, рыцарской чести и рыцарской преданности законному Королю, является въ совершенно другомъ свѣтѣ. Но особенною глубиною основныхъ идей отличаются духовныя драмы Кальдерона. Сравнивая въ этомъ отношеніи Шекспира съ Кальдерономъ, перваго можно назвать представителемъ Ново-Европейской драмы, развившейся изъ историческаго элемента жизни и искусства; втораго—представителемъ драмы, развившейся изъ элемента религіознаго. Изъ числа Кальдероновыхъ комедій de capa y espada особенно замѣчательны: *Mannanas de Abril y Mayo*, въ которой интрига проникнута высокою мыслію о ничтожествѣ человѣческой мудрости, въ сравненіи съ мудростію неисповѣдимыхъ путей Провидѣнія; *Tambien ay duelo en las Damas*, представляющая прекрасную картину торжества чести въ ея трудной борьбѣ съ любовью; *Guardate de la agua mansa*, въ которой характеры, взятые изъ жизни современнаго общества, обрисованы съ удивительнымъ искусствомъ. Комическій талантъ Кальдерона является здѣсь въ полномъ блескѣ. Астурійскій простакъ, пріѣхавшій изъ провинціи въ Мадритъ, чтобы жениться на столичной барышнѣ, неподражаемъ; *Dar tiempo al tiempo*, въ которой каждая сцена отличается истиною и высокимъ совершенствомъ искусства.

Къ особому виду Испанской драмы могутъ быть отнесены такъ называемыя *Comedias Heroycas*, которыя отъ комедіи плаща и шпаги отличаются тѣмъ, что въ кар-

тинѣ жизни, въ нихъ представленной, на первомъ планѣ являются государь и его дворъ. Въ комедіяхъ этого рода, по самому существу ихъ содержанія, къ первымъ двумъ стихіямъ Испанской драмы — любви и чести, присоединяется новая—неограниченная преданность монарху и чувство подданническаго долга. Изъ героическихъ комедій Кальдерона особенно извѣстна драма подъ заглавіемъ *El Secreto à voces* (гласная тайна), занимающая, по изящнымъ картинамъ придворной жизни, по благородству и чистотѣ намѣреній дѣйствующихъ лицъ, по прелести языка и совершенству отдѣлки, одно изъ первыхъ мѣстъ въ ряду лучшихъ созданій словеснаго искусства.

Содержаніе *историческихъ драмъ* Кальдерона заимствовано изъ всеобщей исторіи и народнаго преданія Испаніи и изъ романовъ Карловингскаго и Артуровскаго цикла. Въ піесахъ отечественнаго содержанія, какъ напр. въ чудной трагедіи *El medico de su honra*, основанной на высокомъ и строгомъ понятіи о чести, въ драмѣ: *La Nina de Gomez Arias*, взятой изъ народнаго преданія о возстаніи Мавровъ въ горахъ Альпухараса; также въ драматическихъ передѣлкахъ средневѣковыхъ романовъ, какъ напр. въ *El Castillo de Lindabridis*, въ *El Jardin de Falerina*, геній Кальдерона является во всемъ своемъ блескѣ и величіи. Не столь замѣчательны историческія драмы Кальдерона содержанія иноземнаго. Къ разряду Кальдероновыхъ драмъ историческихъ можно отнести и драмы, которыхъ содержаніе заимствовано изъ миѳологіи. Изъ нихъ заслуживаетъ особеннаго вниманія превосходная опера подъ заглавіемъ *Fortunas de Andromeda y Perseo*, представляющая рѣдкое и образцовое соединеніе сценическаго блеска съ внутренними достоинствами.

Но особенно творческій духъ Кальдерона выразился въ *представленіяхъ духовныхъ (comedias devinas* и *comedias de Santos)*. Здѣсь поэзія драматическая является органомъ тѣхъ высокихъ истинъ, которыя озарили жизнь человѣчества свѣтомъ вѣры и любви. Изъ духовныхъ драмъ Кальдерона особенно извѣстны: *La Devocion de la cruz* и *El Principe constante.*

Во времена Лопе де Веги и Кальдерона театръ былъ средоточіемъ литературной дѣятельности въ Испаніи, и, вмѣстѣ съ этими свѣтилами первой величины, въ Испанской драматической поэзіи трудились для сцены и comreu другихъ писателей. Изъ нихъ одни, подражая де Вегѣ, заботились болѣе всего о сценическомъ эффектѣ и разнообразіи интриги; другіе, слѣдуя Кальдерону, старались соединить богатство изобрѣтенія съ стройностью въ развитіи цѣлаго, съ совершенствомъ отдѣлки и прелестью языка. Когда направленіе, данное Испанскому театру Лопе де Вегою и Кальдерономъ, въ произведеніяхъ ихъ безчисленныхъ подражателей перешло въ одно безжизненное повтореніе прежнихъ формъ, и сила творческаго генія все болѣе и болѣе ослабѣвала, явилось въ литературѣ Испаніи новое направленіе, подчинившее ее вліянію образцовъ и теоріи Французской литературы временъ Людовика XIV. Однако направленіе это, какъ совершенно чуждое духу и вкусу народа, обнаружилось въ Испанской литературѣ гораздо слабѣе, нежели въ другихъ Ново-Европейскихъ литературахъ того времени. Уже въ произведеніяхъ замѣчательнаго критика и писателя 18-го вѣка Гарціи де ла Гуэрты (Garcia de la Huerta) оно встрѣтило сильное противодѣйствіе, и если съ тѣхъ поръ поэтическій геній Испаніи не произвелъ ничего замѣчательнаго, то это

должно быть приписано болѣе смутамъ и раздорамъ политическимъ, нежели вліянію чужихъ образцовъ (а).

НѢМЕЦКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭЗІЯ.

Колыбелью Германской драмы былъ богатый и промышленный Нюренбергъ. Здѣсь, въ отчизнѣ знаменитаго мейстерзенгера Ганса Сакса, мы встрѣчаемъ въ половинѣ XV в. первыя представленія Германскаго средневѣковаго театра. Представленія эти, возникшія изъ тѣхъ же началъ, изъ которыхъ возникли представленія и всѣхъ другихъ Западно-Европейскихъ театровъ, являются намъ въ двухъ формахъ: въ формѣ мистерій и въ формѣ зрѣлищъ, извѣстныхъ подъ именемъ Fastnachtsspiele, образовавшихся, какъ самое ихъ названіе показываетъ, изъ забавъ во время карнавала. Къ этимъ народнымъ стихіямъ Германской драмы присоединилась вскорѣ новая: труппы странствующихъ Англійскихъ актеровъ, разъѣзжая по Германіи и давая въ городахъ и замкахъ свои представленія, познакомили Германію съ содержаніемъ и формою Англійской драмы.

Успѣхи Германскаго народнаго театра были остановлены бѣдствіями тридцатилѣтней войны. Съ водвореніемъ въ Германіи мира и возрожденіемъ умственной дѣятельности, поэзія Германская подчинилась вліянію литтературы Италіанской и Французской и, вслѣдъ за тѣмъ, сценой Германскихъ театровъ завладѣла классико-Французская трагедія. Впрочемъ, Германія первая осво-

(а) *Rosenkranz.* Handb. ein. Gesch. allg. Poesie. Th. 3; *A. W. Schlegel.* Vorles. über dram. Kunst und Litt.

бодилась отъ вліянія Французскаго классицизма. Лессингъ своими сочиненіями о драматическомъ искусствѣ и своими драматическими опытами пролилъ новый свѣтъ на теорію поэзіи драматической, очистилъ Германскую сцену отъ прежнихъ подражательныхъ піесъ и приготовилъ появленіе превосходныхъ драматическихъ твореній Шиллера и Гёте.

Лессингъ, по собственному признанію, не былъ поэтомъ, и образцы его имѣли гораздо менѣе вліянія на возрожденіе вкуса и успѣхи драматическаго искусства въ Германіи, нежели его критическія сочиненія и въ особенности его драматургія. Первыя драматическія опыты Лессинга написаны подъ вліяніемъ комедіи классической и Французской піитики. Какъ преобразователь Германскаго театра, является онъ въ своей *Миссъ Сара Сампсонъ* — трогательной трагедіи въ Дидеротовскомъ родѣ, которая, по самому содержанію своему, взятому изъ нравовъ и жизни современнаго общества, имѣла значительное вліяніе на обращеніе Нѣмецкой драматической поэзіи къ простотѣ и естественности. Не менѣе замѣчательна и вторая его піеса—остроумная комедія *Минна Фонъ Барнгельмъ*. По формѣ она занимаетъ средину между образцами Англійскими и Французскими, по духу и нравамъ она вполнѣ народна. Еще болѣе обратила на себя вниманіе его трагедія *Эмилія Галотти*. По вѣрности въ изображеніи характеровъ, по строгой послѣдовательности въ развитіи страстей, она была явленіемъ совершенно новымъ на Нѣмецкой сценѣ. Послѣднее и едвали не лучшее драматическое произведеніе Лессинга—*Натанъ Мудрый*. Здѣсь удивительнѣе всего то, что Лессингъ, не обладая врожденнымъ поэтическимъ талантомъ и составляя драму по началамъ теоріи и подъ вліяніемъ

философскихъ идей, чуждыхъ изображаемому имъ вѣку, умѣлъ однако избѣгнуть дидактической сухости и сообщить произведенію своему необыкновенную сценическую живость и занимательность. Крестовые походы, зрѣлище Іерусалима, встрѣча различныхъ народовъ и защитниковъ Религіи на почвѣ, раскаленной небомъ восточнымъ,—все это придаетъ цѣлому видъ романтическій и производитъ большой театральный эффектъ.

Гёте особенно замѣчателенъ разнообразіемъ своего таланта. Онъ истинный Протей въ искусствѣ. Въ ряду произведеній его найдемъ и превосходную картину жизни современной, и созданіе, запечатлѣнное чуднымъ совершенствомъ и пластическою прелестью искусства Греческаго, и стихотвореніе, дышущее всею роскошью и богатствомъ поэзіи романтической.

Первая по времени драма его, *Гецъ Фонъ Бермихингенъ*, удивляетъ насъ историческою вѣрностью и блескомъ красокъ въ изображеніи среднихъ временъ. Въ *Ифигеніи* видимъ духъ и прелесть формъ Софоклова искусства. Тою же изящною простотою и пластическимъ совершенствомъ отличается и *Торквато Тассо*. *Эгмонтъ*, прекрасная историческая картина, плѣняетъ насъ чертами, свойственными поэзіи романтической. *Эрвинъ и Эльмира* и *Клодина Виллабелла* превосходныя идеальныя оперы. *Шутка, хитрость и мщеніе* истинная opera buffa. *Соучастники* (Die Mitschuldigen)—комедія во Французскомъ вкусѣ. *Торжество Чувствительности* (Der Triumph der Empfindsamkeit) — геніальная шутка въ Аристофановскомъ родѣ. Наконецъ дивная, единственная въ своемъ родѣ драма-мистерія *Фауста*, поражаетъ насъ столько же глубиною мысли и чувства, сколько и остроуміемъ. Піеса эта, исполненная сценъ невыразимо трогательныхъ, вы-

сокихъ, комическихъ, съ трудомъ однако можетъ быть представлена на театрѣ потому, что поэтъ, увлеченный внутреннимъ богатствомъ мысли и фантазіи, мало обращалъ вниманія на удовлетвореніе сценическихъ требованій драмы.

Какъ ни велико внутреннее поэтическое достоинство драматическихъ созданій Гёте, однако, по вліянію на публику, по сценическому успѣху своихъ произведеній, основателемъ новой Германской трагической сцены считается не Гёте, но *Шиллеръ;* такъ точно, не смотря на силу и превосходство поэтическаго таланта Корнеля, слава любимаго драматическаго писателя Франціи принадлежитъ не Корнелю, но Расину. Между Расиномъ и Шиллеромъ есть много внутренняго сходства. У обоихъ та же плавность и благозвучіе фразы, та же мечтательность, нѣжность, то же благородство души; и если Шиллеръ кажется несравненно выше Расина, какъ поэтъ объективный, историческій; то этимъ онъ отчасти обязанъ превосходству вкуса и теоріи своего времени. И Расинъ доказалъ въ *Говоліи*, что онъ былъ способенъ понимать жизнь и представлять ее вѣрнѣе, нежели она понята и представлена въ другихъ его трагедіяхъ, написанныхъ подъ вліяніемъ вкуса и теоріи временъ Людовика XIV.

Произведенія Шиллеровой юности: *Разбойники*, *Коварство и Любовь* и *Фіеско*, не смотря на восторгъ съ которымъ были приняты, гораздо ниже его позднѣйшихъ историческихъ трагедій, рядъ которыхъ начинается *Донъ-Карлосомъ*. Въ піесѣ этой Шиллеръ еще не вполнѣ освободился отъ прежней величавой неестественности, отъ прежнихъ лирическихъ порывовъ. Влагая въ уста дѣйствующихъ лицъ свои любимыя мысли, завѣтныя мечты

души своей, онъ сообщилъ имъ величественный, но призрачный характеръ, во многомъ напоминающій намъ характеръ лицъ трагедій Расиновыхъ. Напротивъ, въ *Валенштейнѣ*, *Маріи Стюартъ*, *Дѣвѣ Орлеанской* и *Вильгельмѣ Теллѣ* Шиллеръ умѣлъ соединить очарованіе поэзіи съ вѣрностью историческихъ красокъ. Особенно замѣчательно въ этомъ отношеніи послѣднее и превосходнѣйшее изъ его твореній — *Вильгельмъ Телль*. Къ этому же періоду литтературной дѣятельности Шиллера относится и его *Мессинская невѣста*, твореніе классическое по формѣ, романтическое по духу. Впрочемъ, попытка эта соединить духъ поэзіи романтической съ формами поэзіи Греческой не удалась Шиллеру. Въ содержаніи его піесы нѣтъ естественности, въ духѣ нѣтъ единства, даже форма Греческой трагедіи невыдержана: въ противность значенію хора у древнихъ, Шиллеръ далъ каждому изъ братьевъ – враговъ: Этеоклу и Полинику свой особый хоръ, который споритъ съ хоромъ противоположнымъ (а).

Геніальныя созданія Гёте и Шиллера украсили Германскую сцену, однако не имѣли своимъ слѣдствіемъ образованія оригинальной, народной системы драматическаго искусства. Какъ въ Италіи, такъ и въ Германіи прекрасныя произведенія отдѣльныхъ писателей не замѣнили отсутствія въ самой жизни тѣхъ началъ, которыя необходимы для того, чтобы театръ достигъ до той степени самобытности и своеобразія, до которой онъ достигъ въ Испаніи, Англіи и даже во Франціи.

(а) *A. W. Schlegel.* Vorles. über dram. Kunst und Litt.

ОБРАЗЦЫ РУССКОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ.

Въ жизни и поэзіи нашего простаго народа находимъ множество игръ и обрядовъ, которые, будучи соединены съ пѣснями и мимикою, должны быть отнесены къ тѣмъ поэтическимъ самороднымъ началамъ, изъ которыхъ въ послѣдствіи образуется національная драма.

Теперь всѣ хороводы, соединенные съ различнаго рода обрядами и играми, существуютъ въ кругу поселянъ только какъ забава; но въ древности тѣ же хороводы, подобно хороводамъ, изъ которыхъ развилась драма Греческая, имѣли вѣроятно значеніе религіозное и общественное. Впрочемъ, еще и теперь многія изъ игръ хороводныхъ, примкнувъ къ важнѣйшимъ событіямъ жизни земледѣльческой и нѣкоторымъ обрядамъ Христіанскимъ, имѣютъ свой особенный смыслъ и свои особенныя времена. Въ ряду этихъ игръ, продолжающихся главнымъ образомъ отъ начала весны до Петрова поста— отъ Красной Горки до Ярилы—и теперь еще нельзя не различать игръ и хоровъ, соотвѣтствующихъ по значенію древнимъ Греческимъ хорамъ комическимъ, отъ игръ и хоровъ, соотвѣтствующихъ хорамъ трагическимъ. Къ первымъ можно отнести всѣ хороводныя игры и обряды, посвященные радостной встрѣчѣ пробужденной отъ зимняго усыпленія природы и въ особенности гулянье, извѣстное во многихъ мѣстахъ Россіи подъ именемъ Ярилы, напоминающее намъ праздникъ древнихъ Вакханалій. Ко вторымъ относятся обряды, быть можетъ, остатки древней тризны, соединенные теперь съ поминаньемъ усопшихъ и, въ источникѣ своемъ, вѣроятно, имѣвшіе такую же связь съ хороводомъ, какую имѣли въ Греціи игры похоронныя съ трагедіею.

Изъ хороводныхъ мимическихъ пѣсенъ замѣчательнѣйшія суть: *Просо сѣять*, *Донъ Ивановичъ*, *Пиво варить* и другія.

Такъ какъ въ нашихъ хороводныхъ пѣсняхъ мы находимъ одни едва замѣтные начатки поэзіи драматической, начатки, не имѣющіе никакой связи съ дальнѣйшимъ развитіемъ Русской драмы, то поэтому хороводныя пѣсни и не могутъ быть предметомъ особеннаго изслѣдованія въ исторіи Русской драматической поэзіи. Но чтобы показать, что пѣсни, соединенныя съ мимикою, дѣйствительно могутъ быть разсматриваемы какъ первые опыты поэзіи драматической, выпишемъ изъ сочиненія »Русскіе простонародные праздники« хороводную пѣсню — игру – Донъ Ивановичъ.

»Игра Донъ Ивановичъ есть мимическое представленіе, припоминающее намъ слѣды древности и извѣстное миѳическое сказаніе народа, который почитаетъ Донъ и Шатъ дѣтьми Ивана – Озера. Донъ, имѣя свою народную исторію, свое родство съ сестрою Волгою — по повѣрьямъ Велико – Русскимъ — выразился еще одною игрою въ хороводной пѣснѣ. Вечеромъ игроки сходятся вмѣстѣ и становятся въ кружокъ, а хороводникъ въ срединѣ, изображая собою Дона Ивановича, дѣлаетъ разныя движенія сообразныя содержанію пѣсни:

Какъ пошелъ нашъ молодецъ
Вдоль улицы на конецъ
Ахъ! Донъ ты нашъ Донъ
Сынъ Ивановичъ Донъ!
Ахъ какъ звали молодца
Позывали удальца.
Ахъ Донъ и проч.

Какъ во пирѣ пировать,
Во бесѣдушку сидѣть,
На игрище поиграть.
Ахъ Донъ и проч.
Ужъ какъ мнѣ ли молодцу
Мало можется,
Мало можется,
Играть хочется.
Иль я выйду молодецъ
На свой новый на крылецъ
Закричу я молодецъ
Громкимъ голосомъ своимъ:
Ахъ! какъ есть-ли у меня
Слуги вѣрные мои!
Вы берите ключи,
Отмыкайте сундуки.
Вынимайте кафтанъ,
Рудожолтъ камчатъ,
Вынимайте шапку,
Черную мурмашку;
Вы подайте гусли,
Звончатые мои.
Ахъ! Донъ и проч.
Какъ пошелъ нашъ молодецъ
Ко вдовушкѣ на конецъ.
Ахъ! Донъ и проч.
Какъ садился молодецъ,
Какъ садился удалецъ
Противъ вдовушки на скамьѣ.

Въ это время игроки останавливаются, хороводникъ садится съ балалайкою въ рукахъ. Игроки стоятъ противъ него и поютъ:

Заигралъ онъ въ гусли,
Заигралъ во звончатые свои.
Ахъ! Донъ и проч.
Молодецъ вдовѣ челомъ,
Уронилъ шапку долой.
Ахъ! Донъ и проч.

Хороводникъ въ это время кланяется, съ него спадаетъ шляпа, а игроки поютъ:

Ужъ ты, вдовушка моя,
Молодая вдова,
Подними шапку мурмашку.
Ахъ! Донъ и проч.
Не твоя, сударь, слуга
Я не слушаю тебя.
Ахъ! Донъ и проч.

Хороводникъ встаетъ, надѣваетъ шляпу, а игроки, ходя кругомъ его, поютъ:

Какъ пошелъ нашъ молодецъ,
Вдоль улицы на конецъ.
Ахъ! Донъ и проч.
Ахъ! какъ звали молодца,
Позывали удальца.
Ахъ! Донъ и проч.
Какъ во пирѣ пировать,
Во бесѣдушку сидѣть,
На игрище поиграть.
Ахъ! Донъ и проч.
Какъ пошелъ нашъ молодецъ
Ко дѣвушкѣ на конецъ,
Какъ садился молодецъ,

Какъ садился удалецъ,
Противъ дѣвушки на скамьѣ.
Ахъ! Донъ и проч.

Въ это время игроки останавливаются, хороводникъ садится. Игроки стоятъ противъ него и поютъ:

Заигралъ онъ въ гусли,
Заигралъ во звончатые свои.
Ахъ! Донъ и проч.
Молодецъ дѣвицѣ челомъ,
Уронилъ шапку долой.
Ахъ! Донъ и проч.
Ужъ ты, дѣвушка моя,
Ты красавица моя,
Подними шапку мурмашку.
Ахъ! Донъ и проч.
Я твоя, сударь, слуга,
Я послушаюсь тебя.
Ахъ! Донъ ты нашъ Донъ
Сынъ Ивановичъ Донъ.

Въ это время выходитъ дѣвушка изъ круга, поднимаетъ шляпу. Хороводникъ, принимая изъ ея руки шляпу, благодаритъ дѣвушку поцѣлуемъ.

Вотъ зародыши, вотъ тѣ первоначальныя, грубыя формы, изъ которыхъ, въ слѣдствіе отдѣленія хоровъ отъ интриги, усиленія дѣйствія, и умноженія числа дѣйствующихъ лицъ, развивается поэзія драматическая. Нѣтъ сомнѣнія, что изъ такихъ хоровъ развилась, вмѣстѣ съ постепеннымъ и стройнымъ развитіемъ жизни и искусства, прекрасная драма Греціи, развились образцовыя произведенія Эсхила, Софокла, Аристофана (а).

(а) *Снегиревъ* Русскіе простонародные праздники и суевѣрные обряды; *Милюкова* Очеркъ Исторіи Русской поэзіи.

Первые опыты драматическихъ представленій въ Россіи относятся ко временамъ Митрополита *Петра Могилы*, который написалъ нѣсколько драмъ духовнаго содержанія, въ родѣ Западно-Европейскихъ мистерій. Въ Москвѣ духовныя драматическія представленія появились съ прибытіемъ *Симеона Полоцкаго*, и разыгривались сначала въ Академіи, а потомъ при Дворѣ Царевны Софіи, гдѣ также была представлена и Мольерова комедія *Врачъ по неволѣ*, переведенная съ Французскаго языка на Славяно-Церковный. Изъ духовныхъ драмъ Симеона Полоцкаго извѣстны: *Блудный сынъ*, *О царѣ Навуходоносорѣ*, *О тельцѣ златомъ и трехъ отрокахъ въ пещи*.

Современникъ Полоцкаго *Св. Димитрій Ростовскій* написалъ мистеріи: *Эсвирь*, *Агасферъ*, *Кающійся Грѣшникъ* и нѣк. др. Къ этому же роду драматическихъ представленій должна быть отнесена и драма Ѳеофана Прокоповича, написанная имъ еще въ Кіевѣ: *Владиміръ всѣхъ Славяно-Россійскихъ странъ повелитель* (а).

Ломоносовъ, довершившій подвигъ Императора Петра Великаго преобразованіемъ Русскаго языка и словесности, испыталъ себя и въ драмѣ. Но трагедіи его: *Тамира и Селимъ* и *Демофонтъ* холодно были приняты публикою.

Истиннымъ основателемъ Русской трагической сцены, въ духѣ классико-Французской трагедіи, былъ *Сумароковъ* (род. 1718 ум. 1777 г.). Произведенія этого писателя имѣли огромное вліяніе на пробужденіе и распространеніе въ публикѣ вкуса къ театру, и въ этомъ собственно заключаются ихъ главное достоинство и

(а) *Давыдовъ* въ 4-мъ кур. Чтеній о Словесности, Чт. LVIII.

главная заслуга автора. Если судить о произведеніяхъ Сумарокова по началамъ классико-Французской теоріи, то нельзя не сознаться, что и благосклонные отзывы о нихъ Французскихъ журналовъ того времени, и похвалы Вольтера, и высокое о себѣ мнѣніе самого автора не лишены основанія: въ трагедіяхъ Сумарокова программа классической трагедіи соблюдена, погрѣшностей противу правилъ Французскаго драматическаго кодекса очень мало.

Но въ произведеніяхъ искусства отсутствіе ошибокъ противу условныхъ правилъ той или другой теоріи не составляетъ еще красотъ положительныхъ, не замѣняетъ недостатка врожденнаго дара творчества и прелести выраженія: а ихъ-то у Сумарокова и не находимъ. Трагедіи его сколки съ трагедій Французскихъ, подражанія, въ которыхъ его собственнаго изобрѣтенія одни только имена дѣйствующихъ лицъ. Впрочемъ, не должно забывать, что Сумароковъ писалъ подъ вліяніемъ теоріи, которая соблюденіе своихъ условныхъ правилъ принимала за красоты дѣйствительныя, и подражаніе извѣстнымъ образцамъ считала долгомъ писателя.

Вотъ что говоритъ о Сумароковѣ Мерзляковъ—критикъ, воспитанный на образцахъ классическихъ, но одаренный разборчивымъ вкусомъ и вѣрнымъ взглядомъ. »Пусть говорятъ, что Сумароковъ подражалъ: это не унизительно. Сумароковъ не переводилъ, какъ Княжнинъ; но онъ, почувствовавъ въ иностранныхъ писателяхъ изящность расположенія, завязокъ и развязокъ, характеровъ, старался сіе искусство перенесть на свой театръ, и сохранялъ правила, которыя священны для народа образованнаго. Странно покажется, что *Димитрій Самозванецъ*, слабѣйшее между другими твореніе, удержалось на театрѣ долѣе, нежели *Семира*, *Синавъ* и

Труворъ. « Мерзляковъ, разбиравшій Сумарокова въ духѣ теоріи классической, называетъ *Димитрія Самозванца* слабѣйшимъ потому, что въ немъ несравненно болѣе погрѣшностей противу правилъ классико-Французской піитики, нежели въ 8 другихъ трагедіяхъ того же автора; но публика цѣнила Сумарокова, не справляясь съ Аристотелемъ и его толкователями, и въ глазахъ ея одна тѣнь народности искупала всѣ отступленія отъ правилъ.

Княжнинъ, какъ трагикъ, гораздо ниже Сумарокова. Трагедій его *Владисанъ*, *Росславъ*, *Дидона* не подражанія, а переводы отрывочныхъ сценъ изъ Корнеля, Расина и Вольтера.

Самымъ блестящимъ выраженіемъ классико-Французской системы трагедіи, введенной у насъ Сумароковымъ, былъ Озеровъ (род. 1770 ум. 1816 г.). Если Сумарокова, какъ перваго нашего трагика, назвать Русскимъ Жоделемъ, то названіе Русскаго Расина по всей справедливости должно принадлежать Озерову. И Сумароковъ, и Озеровъ писали подъ вліяніемъ одной и той же теоріи, слѣдовали общимъ образцамъ, но какая разница въ исполненіи! Сумароковъ рабски подражалъ; у Озерова видна творческая сила фантазіи: діалогъ его блестящъ и мѣстами согрѣтъ теплотою искренняго чувства, порывами души нѣжной и мечтательной, описанія его роскошны, стихъ звученъ и полонъ. Озеровъ не обладалъ тайною драматической характеристики, но умѣлъ сообщить героямъ своимъ Расиновскую прелесть и величавость.

Въ Ярополкъ и Олегъ, первой трагедіи Озерова, еще слишкомъ замѣтно вліяніе Сумарокова и Княжнина; но въ *Эдипъ въ Аѳинахъ*, *Фингалъ*, *Дмитріи Донскомъ* и *Поликсенѣ* Озеровъ превзошелъ всѣхъ своихъ пред-

шественниковъ, и до сихъ поръ занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ въ ряду Русскихъ драматическихъ писателей (a).

Послѣ литературнаго переворота, имѣвшаго своимъ слѣдствіемъ паденіе классико-Французской трагедіи на всѣхъ Ново-Европейскихъ театрахъ, явились и у насъ драматическія произведенія въ духѣ новыхъ теорій. Къ числу такихъ попытокъ дать Русской сценѣ форму драмы романтической принадлежатъ драмы *Полеваго*, *Хомякова*, *Кукольника* и твореніе *Пушкина — Борисъ Годуновъ*.

Не мало также способствовали успѣхамъ Русской драматической поэзіи и переводы изъ Шекспира, Гёте, Шиллера, обогатившіе въ новѣйшее время нашу словесность.

Какъ въ трагедіи, такъ и въ комедіи первоначально мы подражали Французамъ; поэтому все сказанное нами о Мольеровской классико-Французской комедіи можетъ быть отнесено и къ комедіи Русской.

Характеристику нашихъ комическихъ писателей XVIII в. заимствуемъ изъ сочиненія Князя Вяземскаго »Фонъ-Визинъ« (b).

»По старшинству Сумароковъ первый нашъ комическій писатель. Комедіи его бѣдны содержаніемъ, расположеніемъ и искусствомъ, но какая-то оригинальность, бѣглый огонь сатирическій, хотя и не драматическій, мѣстами искупаютъ въ нихъ главнѣйшіе недостатки. Въ умѣ его была живость, въ авторскомъ темпераментѣ раздра-

(a) *Давыдовъ* Чт. о Слов. кур. IV. Чт. LVIII; *Гречъ* Опытъ краткой исторіи Рус. литтер. Спб. 1822. *Милюковъ* Очеркъ Ист. Русс. поэзіи.

(b) *Князя Петра Вяземскаго* „Фонъ-Визинъ“ Спб. 1848.

жительность; брюзгливыя выходки патріотизма болѣе полицейскаго, нежели государственнаго, при видѣ частныхъ безпорядковъ и злоупотребленій, придаютъ многимъ сценамъ его странное движеніе. Въ комедіяхъ Сумарокова должно быть много личностей. Личности были и вездѣ пособіями младенчествующей комедіи. Комедія Сумарокова Триссотиніусъ, коей названіе заимствовано у Мольера, должна мѣтить на Тредьяковскаго.«

»Въ Россійскомъ театрѣ есть комедія *Лукина*, недоброжелателя Фонъ-Визина и досадчика Сумарокова. Заглавіе ея: *„Мотъ любовью исправленный.“* Въ ней было бы довольно занимательности игры и движенія, если-бы все происходило въ дѣйствіи, а не въ разсказахъ.«

„Такъ и должно“ комедія *Веревкина* имѣла большой успѣхъ въ свое время. Она сбивается нѣсколько на Дидеротовскую или Нѣмецкую среднюю драму, покрайней-мѣрѣ ролью стараго *Доблестина*, который является на сцену въ рубищѣ и въ оковахъ.«

»Замѣчательнѣйшими и драгоцѣннѣйшими произведеніями Россійскаго театра должно почесть *творенія Екатерины Великой.* Нельзя безъ привязанности, безъ живѣйшихъ впечатлѣній слѣдить за Нею, когда Она державною рукою, съ чувствомъ какого-то самоотверженія, обращалась для поученія къ средствамъ, заимствующимъ свою силу отъ умственнаго владычества. Уже самая мысль Екатерины Великой — писать для театра, есть событіе въ исторіи искусства. Ея историческія представленія въ подражаніе Шекспиру, какъ сказано въ оглавленіи, были у насъ первыми романтическими опытами: они могли быть великолѣпными театральными зрѣлищами. При скудности своей, нашъ театръ

могъ бы оживиться и сдѣлаться народнымъ подобными представленіями. Не довольствуясь преподаваніемъ собою примѣра, Императрица задавала драматическіе уроки и приближеннымъ своимъ. Въ слѣдствіе подобной задачи *Княгиня Дашкова* написала комедію „*Тоисёковъ.*“

Княжнинъ уступаетъ Сумарокову въ трагедіи, но превосходитъ его въ комедіи.

»Въ комедіяхъ Княжнина нѣтъ природы истинной, чистой. Комедія его переработана въ природу искусственную, условную. Но если допустить, что на сценѣ позволительно созидать міръ театральный, только по нѣкоторымъ отношеніямъ соотвѣтственный міру дѣйствительному, то безъ сомнѣнія должно признать Княжнина первымъ комикомъ нашимъ. *Хвастунъ* его не въ нашихъ нравахъ, но и не въ нравахъ иноплеменныхъ, а развѣ въ нравахъ классической комедіи; *Чудаки* то же. Но ту и другую комедію перечитываешь съ удовольствіемъ и смѣхомъ.«

Комедія *Ефимьева — Преступникъ отъ любви, или братомъ проданная сестра,* имѣла большой успѣхъ на сценѣ.

Клушинъ написалъ двѣ комедіи *Смѣхъ и Горе* и *Услужливый*, въ которыхъ много остроумія и счастливыхъ стиховъ.

Замѣчательны также комедіи *Плавильщикова — Бобыль* и *Мельникъ и Сбитенщикъ соперники.*

Первое по достоинству мѣсто въ ряду комиковъ нашихъ 18 вѣка принадлежитъ безъ сомнѣнія *Фонъ-Визину* (род. 1744, ум. 1792 г.).

»Читая Фонъ-Визина (а), чувствуешь часто не-

(а) *Кн. П. Вяземскаго* „Фонъ-Визинъ.“

достатки его; читая писавшихъ у насъ для комической сцены прежде и послѣ его, удивляешься одному его превосходству. Басня обѣихъ комедій Фонъ-Визина слаба и бѣдна, въ картинахъ его есть игривость и яркость, но нѣтъ движенія: это говорящая картина — и только; но и то говорятъ въ ней не всегда участвующія лица, а часто говоритъ самъ авторъ. Все это правда: но живое чувство истины, мастерское изображеніе портретовъ съ натуры, удачная съёмка Русскихъ нравовъ, безъ примѣси красокъ чуждыхъ или неестественныхъ, свобода и оригинальность, съ которою выливается у него комическая фраза, Русская веселость, все это образуетъ характеръ автора и отличительное достоинство его неоспоримое, неотъемлемое. Въ слогѣ его есть какое-то движеніе, какая-то комическая мимика, приспособленная съ большимъ искусствомъ къ дѣйствующимъ лицамъ его«.

Фонъ-Визинъ, подобно Мольеру, глубокій наблюдатель, меткій сатирикъ, но не поэтъ. Въ комедіяхъ его не ищите Шекспировской глубины и поэтической связи въ цѣломъ. У Фонъ-Визина, какъ и у Мольера, дѣйствіе заключается въ одномъ внѣшнемъ сцѣпленіи различныхъ сценъ; но сценъ въ высшей степени остроумныхъ и забавныхъ. »Драматическій писатель (а) есть нѣкоторымъ образомъ провидѣніе міра имъ созданнаго: онъ также долженъ по таинственнымъ путямъ вести созданія свои къ цѣли, оправдывающей предназначенія его; долженъ изъ противурѣчій, изъ ошибокъ страстей и пользъ извлечь одно цѣлое, изъ разногласія согласіе, изъ безпорядковъ порядокъ. Фонъ-Визинъ не имѣлъ въ виду

(а) *Кн. П. Вяземскаго* „Фонъ-Визинъ.“

сихъ обширныхъ предначертаній: онъ хотѣлъ просто вылить въ нѣкоторыя изъ драматическихъ формъ частныя свои наблюденія, свои мысли о томъ и о семъ, разцвѣтить кистью своею лица, которыя встрѣчалъ въ обществѣ, или которыя представляло ему воображеніе, созидая вымышленные образы по чертамъ и очеркамъ дѣйствительныхъ.«

»*Бригадиръ* болѣе комическая каррикатура, нежели комическая картина. Можетъ быть мысль представить шестидесятилѣтняго Бригадира, влюбившагося нечаянно въ совѣтницу, которую онъ узналъ недавно, а совѣтника, также скоропостижно влюбившагося въ старую бригадиршу, не совсѣмъ правдоподобна; за то съ какою непринужденною веселостью исполнена эта мысль.«

»Въ комедіи *Недоросль* авторъ имѣлъ уже цѣль важнѣйшую: гибельные плоды невѣжества, худое воспитаніе и злоупотребленіе домашней власти выставлены имъ рукою смѣлою и раскрашены красками самыми ненавистными. Въ *Бригадирѣ* авторъ дурачитъ порочныхъ и глупцовъ, язвитъ ихъ стрѣлами насмѣшки; въ *Недорослѣ* онъ уже не шутитъ, не смѣется, а негодуетъ на порокъ и клеймитъ его безъ пощады; если же и смѣшитъ зрителей картиною выведенныхъ злоупотребленій и дурачествъ, то и тогда внушаемый имъ смѣхъ не развлекаетъ отъ впечатлѣній болѣе глубокихъ и прискорбныхъ.«

Грибоѣдовъ, не уступая Фонъ-Визину въ остроуміи, превосходитъ его даромъ художественнаго творчества. Фонъ-Визинъ былъ сатирикъ, но не поэтъ; Грибоѣдовъ и сатирикъ, и поэтъ. Конечно, въ комедіи Грибоѣдова *Горе отъ ума* есть много недостатковъ въ художественномъ отношеніи; но видны и пріемы истиннаго поэта. Съ какимъ неподражаемымъ искусствомъ съ пер-

ной же сцены вводитъ насъ Грибоѣдовъ въ интригу своей піесы и знакомитъ съ характерами дѣйствующихъ лицъ; какъ гармонически сливаются у него, по видимому, отрывочныя, выдвижныя сцены въ одну общую картину; какъ оригинальна и согласна съ духомъ цѣлаго развязка! Въ Недорослѣ Фонъ-Визина, по справедливому замѣчанію Князя Вяземскаго, »изъ сорока явленій, въ числѣ коихъ нѣсколько довольно длинныхъ, едва-ли найдется во всей драмѣ треть, и то короткихъ, входящихъ въ составъ самаго дѣйствія и развивающихся изъ него, какъ изъ драматическаго клубка.« Въ Горѣ отъ ума Грибоѣдова такъ же мало или еще и менѣе драматическаго дѣйствія и послѣдовательности въ развитіи интриги; но при всемъ томъ несравненно болѣе органическаго единства въ цѣломъ. Прочтешь *Бригадира* или *Недоросля*, и только помнишь рѣзкія комическія сцены; но не помнишь ни порядка сценъ, ни плана интриги; прочтешь *Горе отъ ума*, и отрывочныя сцены невольно группируются въ памяти въ одно органическое цѣлое. Врожденный даръ художественнаго творчества замѣтенъ у Грибоѣдова не только въ планѣ и составѣ цѣлаго, но и въ изображеніи отдѣльныхъ сценъ и характеровъ. И у Грибоѣдова, писавшаго подъ вліяніемъ Мольеровской комедіи, лица и характеры представлены отчасти въ каррикатурѣ; но въ нихъ столько истины и полноты жизни, что преувеличеніе почти не замѣтно. Лица Грибоѣдова не грубыя, каррикатурныя лица нашей старинной комедіи, говорившія громко о себѣ: »я плутъ, я воръ, раскаяніе и угрызенія совѣсти мнѣ не извѣстны« и проч., даже не лица комедіи Фонъ-Визина, нарисованныя чертами рѣзкими, преувеличенными; но лица дѣйствительныя, обнаруживающія свой характеръ невольно,

естественно, почти безъ преувеличенія. *Фамусовъ, Молчалинъ, Скалозубъ*, не каррикатуры, а скорѣе оригиналы, какихъ много. Въ характерѣ *Софіи*, списанномъ съ современныхъ поэту нравовъ съ поразительною истиною и глубиною, нѣтъ вовсе каррикатуры. Даже въ *Чацкомъ*, который въ комедіи Грибоѣдова играетъ роль, отчасти похожую на роли добродѣтельныхъ лицъ комедіи Фонъ-Визина, есть много истины и жизни. *Добролюбовъ, Правдинъ, Стародумъ*, скучны и вялы, какъ безжизненныя олицетворенія отвлеченныхъ понятій. *Чацкій*, не смотря на преувеличеніе и неестественность, возбуждаетъ наше участіе.

»Замѣчательно (а), что сатирическое искусство автора отзывается не столько въ колкихъ и рѣзкихъ эпиграммахъ *Чацкаго*, сколько въ добродушныхъ рѣчахъ *Фамусова*. Продолжительная иронія утомительна, порицаніе подъ видомъ похвалы скоро становится приторно; но здѣсь авторъ такъ глубоко, такъ хорошо вошелъ въ характеръ Фамусова, что никакъ не различишь насмѣшливости комика отъ Замоскворѣцкаго патріотизма самаго Фамусова. Таковъ, но не въ равной степени превосходства, и *Скалозубъ*.“

»Самыя странности комедіи Грибоѣдова достойны вниманія; расширяя сцену, населяя ее народомъ дѣйствующихъ лицъ, онъ, безъ сомнѣнія, расширилъ и границы самаго искусства. Явленіе разъѣзда въ сѣняхъ, сіе послѣднее дѣйствіе свѣтскаго дня, издержаннаго на пустяки, хорошо и смѣло новизною своею. На театрѣ оно живописно и очень забавно.«

Изъ писателей 19 вѣка, какъ сочинители комедіи,

(а) *Кн. П. Вяземскаго* „Фонъ-Визинъ.“

замѣчательны еще: *Крыловъ*, *Хмельницкій*, *Князь Шаховскій*, *Загоскинъ*; изъ новѣйшихъ *Гоголь*.

Комедія Гоголя »Ревизоръ« особенно достойна вниманія, какъ попытка совершенно освободить Русскую комическую сцену отъ господства Мольеровской комедіи. Въ Ревизорѣ мы не видимъ уже каррикатуръ рядомъ съ олицетвореніями прекраснаго и высокаго; въ немъ всѣ лица дѣйствуютъ въ одномъ духѣ, всѣ характеры отмѣчены однимъ типомъ искусства. Но должно сознаться, что отличіе комедіи Гоголя отъ прежнихъ комедій нашего театра болѣе наружное, нежели существенное: Ревизоръ та-же Фонъ-Визиновская комедія, только безъ Милоновъ и Стародумовъ. Гоголь не въ такой мѣрѣ владѣетъ даромъ драматической характеристики, въ какой владѣетъ талантомъ подмѣченное въ жизни олицетворять въ повѣсти и романѣ. Лица, выведенныя Гоголемъ на сцену въ »Ревизорѣ«, не характеры, а олицетворенія извѣстнаго рода чиновнической и помѣщичьей жизни, съ которою мы знакомы уже изъ повѣстей Гоголя. Правда, въ »Ревизорѣ« и другихъ драматическихъ опытахъ Гоголя мы замѣчаемъ черты глубокой наблюдательности, столь свойственной его таланту вообще; но отдѣльныя характеристическія черты не составляютъ еще полныхъ драматическихъ характеровъ.

ПОПРАВКИ.

Стран.	Строк.	Напечатано:	Следуетъ читать:
2	13	мы бы должны	должны бы
4	9	самихъ	самыхъ
7	18	корень,	корень и
14	2	когда говорятъ	тогда говорятъ
15	22	законъ	закона
17	6	характерѣ,	характерѣ
19	18	а философскій, или нравственный.	а философскій и нравственный.
30	1	непосредственно	посредственно
39	21	теоретической,	теоретической
41	15	сама	самоё
41	17	поэзія	по этому поэзія
44	26	Такъ,	Такъ
49	29	Ши – кингъ — Куэфонгъ	Ши–Кингъ—Куэ–фонгъ
53	17	та	она
55	1	правамъ	нравамъ
56	7	правамъ	нравамъ
58	17	выражалась	выражались
59	6	эпиграмма	эпиграмма на памятникѣ
61	13	единаго	одинакаго
62	25	акомпанеманомъ	акомпаниментомъ
65	11	490	420
67	20	во всѣ	во всѣ прежніе

Стран.	Строк.	Напечатано:	Следуетъ читать:
70	15	патріотическая, или нравственная;	патріотическая и элегія нравственная:
74	17	намеки	намековъ
75	11	Севилла	Севилья
75	23	тоже	то же
77	11	она	оно
84	18	варируется	варіируется
90	20	жизни	въ жизни
107	15	Боли	Бали
110	5	Наль	Налъ
—	6	Наля	Нала
—	10	Гидимбибадасъ	Гидимбабада
—	14	Савіявана	Сатіявана
—	18	Савіявана	Сатіяванъ
115	4	словомо	словомъ
118	4	дарить	подарить
127	Примѣч. (а) строка 1,	Vacherat	Vacherot
136	21	Romanes	Roman
140	17	теоретическихъ,	теоретическихъ
142	15	Florien	Florian
144	29	образцы	образца
147	2	въ Италіи	Италіи
153	12	принадлежала	припадлежитъ
155	17	надъ	предъ
159	1	ея развитія	развитія
160	21	Борчео	Берчео
174	17	къ усиленію	усиленію
174	29	Шотландскіе и Аркадскіе	Шетландскіе и Оркадскіе

Стран.	Строк.	Напечатано:	Слѣдуетъ читать:
180	27	заблужденія, отчаянія, мамоны,	Заблужденія, Отчаянія, Мамоны,
204	Примѣч. (б) строк. 16,	Будамировичъ	Будимировичъ.
210	18	почерпающе	почертающе
210	30	Іудейска,	Іудейска
245	23	измѣненій:	изиѣненій,
246	26	которыя	которые
247	16	Гандарвы	брака—Гандарвы
248 249	32 1	gesagt.« Однако	gesagt.« однако
252	Примѣч. (б) строка 5,	искуства«	искуственная«
253	1	Сузаріона. До насъ	Сузаріона; до насъ
253	Примѣч. строк. 4,	народныя	народны
262	7	трое дверей	три двери
268	30	хитонъ,	хитонъ
274	32	однѣхъ	однихъ
276	10	указавшая	указывавшая
277	13	(24—50) голосовъ	(24—50 голосовъ)
280	13	69	66
284	24	болѣе. исторической идеи	болѣе исторической, нежели религіозной идеи
288	9	двумя	съ двумя
289	17	повыхъ	новыхъ,
296	18	tabulae	fabulae
306	1	XVI вѣка прежнія	XVI вѣка, когда прежнія
307	7	образцу древнимъ.	образцу древнихъ.
308	15	такъ же	такъ

Стран.	Строк.	Напечатано:	Следуетъ читать:
315	11	изъ самого духа жизни.	изъ самаго духа ихъ жизни.
316	9	и древнихъ философовъ	и древнихъ
319	23	la Creduta Marschio и Glisegni amorosi.	la Creduta Maschio и Gli Segni amorosi.
320	7	говорилъ	кругъ Маркизы де Рамбулье говорилъ
321	12	въ идеалѣ.	въ діалогѣ.
324	18	его сочиненія.	его сочиненій.
325	8	*Эскарбоньясъ,*	*Эскарбаньясъ,*
330	3	Өрестъ	Орестъ
330	26	(1755)	(† 1755)
331	17	господствующее	господствовавшее
333	13	*Postor* Гварини *fido.*	*Pastor fido* Гварини.
334	23	*Руничили,*	*Ринучини,*
340	12	органическую	ограниченную
347	11	картинами. Но въ тѣхъ произведеніяхъ,	картинами; въ тѣхъ же произведеніяхъ,
347 / 348	32 / 1	и страсти, и характеры.	и страсти, какъ и характеры.
348	1	они	онѣ
348	3	они	онѣ
361	15	*Mannanas*	*Mañanas*
362	19	*Nina*	*Niña*
363	2	*(comedias devinas*	*(Comedias divinas*
363	12	сотеи	сотни
371	1	во пирѣ	во пиръ
372	24	во пирѣ	во пиръ

40

PN 1047 .T823 C.1
Rukovodstvo k poznaniiu rodov,
Stanford University Libraries
3 6105 036 074 099

DATE DUE